

STORAGE ITEM
LIBRARY PROCESSING
LPS-C10D
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY



THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/lesartistesfra00four

LES

ARTISTES FRANÇAIS

CONTEMPORAINS

PROPRIÉTÉ DES ÉDITEURS



VICTOR FOURNEL

LES

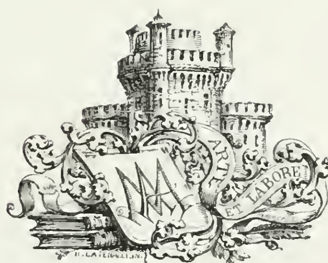
ARTISTES FRANÇAIS

CONTEMPORAINS

PEINTRES — SCULPTEURS

ILLUSTRÉ DE 10 EAUX-FORTES

ET DE 176 GRAVURES DANS LE TEXTE



TOURS

ALFRED MAME ET FILS, ÉDITEURS

M DCCC LXXXIV

INTRODUCTION

J'aurais voulu pouvoir intituler ce livre : l'*École française contemporaine*. Mais y a-t-il encore une école française? Certes, nous ne manquons ni de peintres ni de sculpteurs, et il s'en révèle presque chaque année de nouveaux. La France a toujours des artistes ingénieux, spirituels, fins, amusants, d'une adresse étonnante, d'une habileté prestigieuse, parfois d'un charme irrésistible ; elle en a aussi de fort savants et dont la pratique n'a plus rien à apprendre. Mais une école ? C'est une autre question.

Pendant plusieurs siècles, nous en avons eu une, dont, à travers des divergences et des variations considérables, on pouvait suivre les grandes lignes, depuis Jean Fouquet jusqu'à Ingres. Quels étaient les caractères permanents qui la constituaient, sous l'infinie mobilité des formes? Ceux mêmes de l'esprit national dans sa plus pure essence : la clarté, le naturel, la mesure, l'aisance, la sobriété pittoresque, le sens des proportions et de l'harmonie. Le but, dans cette école, c'est la pensée et l'expression, et on ne s'en laisse pas distraire par

les moyens. L'accessoire n'y empiète point sur le principal. L'idée y garde toujours la place à laquelle elle a droit. La peinture sait que, tout en poursuivant les qualités spéciales du métier, elle doit les subordonner aux qualités générales de l'art. Elle ne se contente point de séduire les yeux, elle veut par eux aller jusqu'à l'âme, et elle parle d'ailleurs un langage accessible à toutes les intelligences cultivées.

Cette école a trouvé sa plus noble et sa plus complète incarnation dans le Poussin, qui offre en ses œuvres comme le type et le résumé des caractères de l'école française. Sans doute ces caractères, tels que nous les avons indiqués, ne se rencontrent parfaitement qu'à la belle époque classique, et celle-ci même garde une grande latitude pour se mouvoir entre les divers termes de l'idée qu'elle exprime. Philosophique avec le Poussin, l'art français se fait rêveur et tendre avec Lesueur, pompeux et théâtral avec Lebrun, et même, avec Mignard, il ne craint pas de tempérer la sévérité du beau par les grâces du joli. Mais, sous les variantes et les différences de niveau du génie personnel, une certaine unité persiste, et la marque nationale demeure visible. Les paysans de Lenain pensent comme les chartreux de Lesueur, et jusque dans les caricatures de Callot on reconnaît ce soin de la composition, ce culte du dessin, cette netteté de la conception et de l'exécution qui furent les marques de l'école française jusqu'à la révolution romantique. Même au XVIIIe siècle, l'école française garde le caractère national, sinon dans ses qualités les plus hautes, du moins par la verve, l'esprit, l'agrément, la clarté et la grâce légère, jusqu'à ce que David, ce nouveau Poussin, mais dur, excessif et forcé, prétende retremper la tradition nationale à sa source en remontant jusqu'à la statuaire grecque.

Un autre caractère essentiel de l'école française, c'est que, sous le costume et la forme superficielle qu'ils empruntent souvent, comme faisait la tragédie classique, nos peintres

appartiennent si bien à leur pays et à leur temps, qu'on en retrouve toujours la physionomie et qu'on en pourrait suivre jusqu'à un certain point l'histoire dans leurs œuvres. Tous ceux du XVIIe siècle, — du Poussin à Philippe de Champagne, — en reproduisent plus ou moins la gravité majestueuse, l'esprit de règle et de méthode, comme Watteau, Boucher, Lancret, Vanloo, Fragonard, sont l'image même de la régence et du règne de la Pompadour, comme Greuze correspond à Diderot, David aux fêtes de l'Être suprême et aux solennelles parodies romaines et grecques de la première république.

Tels étaient les caractères de notre école, lorsque nous en avions une. Il est permis de la regretter. Mais il serait puéril de s'attarder en lamentations sur un passé qui ne semble point devoir revenir. Le temps n'est plus favorable à la discipline et à la tradition. Le *magister dixit* est bien passé de mode. On est jaloux avant tout de l'originalité, qui n'était pas aussi compromise qu'on affecte de le croire par les enseignements de l'école, et qui s'accordait parfaitement avec le respect. La tendance générale est à l'individualisme, dût-il aboutir à l'anarchie. La grande loi dominante, ce n'est plus la tradition, c'est l'indépendance, ce qui d'ailleurs n'empêche pas les groupements par affinités, non plus que les tourbes d'imitations se ruant sur tout succès et courtisant chaque mode. La vieille citadelle classique a été battue successivement en brèche et réduite à l'état de ruine imposante, d'abord par le romantisme, qui lui désapprit la mesure et le goût, détruisit son caractère historique, et créa dans l'art un nouveau monde, séparé de l'ancien par une ligne de démarcation nettement tranchée ; puis par le réalisme, qui, sous ses diverses formes, depuis la plus brutale et la plus grossière jusqu'à la plus amusante, la plus anecdotique et la plus gracieuse, s'en est pris à son caractère idéaliste et rationnel, lui a enlevé la préoccupation du beau, de la pensée et de l'invention ; enfin par l'*impres-*

sionnisme, le dernier venu, d'abord unanimement bafoué, mais qui fait chaque jour de nouvelles conquêtes dans la peinture et dans la critique, et dont le principe fondamental n'est rien moins qu'un dissolvant du vieil art classique.

Avec cette absence générale de discipline et de cohésion, avec ce penchant de plus en plus invincible à la pleine liberté artistique, qui fait regarder tout lien d'école comme une servitude et considère la façon personnelle de voir et de rendre les objets comme la première qualité d'un peintre; avec l'essor chaque jour plus large des fantaisies individuelles et les tentatives multipliées dans toutes les directions, une histoire de l'art français contemporain deviendra de plus en plus difficile. On ne peut plus guère écrire aujourd'hui que des notices particulières, comme je l'ai fait dans ce livre, sans négliger toutefois d'établir les liens d'école, de suivre et de relever les courants. Une bonne partie des artistes dont j'ai à parler se rattache d'ailleurs encore aux anciennes traditions. Sans voiler mes goûts, mes préférences et mes regrets, je suis un éclectique; je m'efforce d'avoir l'intelligence compréhensive, ouverte à toutes les formes, sauf à celles qui professent le mépris systématique du goût et du beau, qui rabaissent, avilissent et dégradent l'art. A quoi bon se priver de jouissances exquises, nobles et élevées, parce qu'elles ne sont pas conformes aux formules longtemps en faveur? Nous n'avons pas besoin de demander à un peintre ou à un sculpteur dans quelle grammaire il a appris l'orthographe pour juger si son œuvre respecte le goût et parle à l'esprit en réjouissant les yeux. En réalité, il n'y a que deux écoles : celle du beau et celle du laid. Il n'y a que deux genres d'artistes : les sérieux, qui ont été de bons élèves pour devenir des maîtres, qui ont étudié à fond les principes et la pratique, et qui auraient honte de poursuivre un but indigne de l'art; les frivoles, qui, dépourvus de tout sentiment idéal et de tout respect de leur art, ne

cherchent qu'à suivre les caprices, à flatter les engouements, à caresser les appétits de la foule.

C'est par là qu'il faut rester de la vieille école, ou plutôt de la vieille roche, en professant toujours l'admiration des grands modèles et le culte des grands principes; en ne se résignant jamais à croire que le goût, ni même la morale, soient choses indifférentes et étrangères; en résistant à ceux qui croient que le peintre peut se désintéresser de l'idée ou de la composition pour borner son ambition à bien exécuter le morceau; bref, en ne transigeant sur rien de ce qui constitue à la fois la probité et la noblesse de l'art et l'élève au-dessus d'un métier. Ce livre, d'ailleurs, n'est point un livre d'esthétique: il n'en parle pas la langue, mais celle des gens du monde à qui il s'adresse. Il fuit l'argot d'atelier et les dissertations techniques avec autant de soin que d'autres les recherchent, et il s'efforce avant tout d'être clair et de n'être pas ennuyeux, en s'appliquant à faire connaître d'une façon souvent sommaire, mais toujours exacte, chaque peintre ou chaque sculpteur dans les lignes fondamentales qui déterminent sa physionomie, comme à décrire et à apprécier ses œuvres les plus importantes d'après les principes essentiels, qui ne sauraient vieillir.

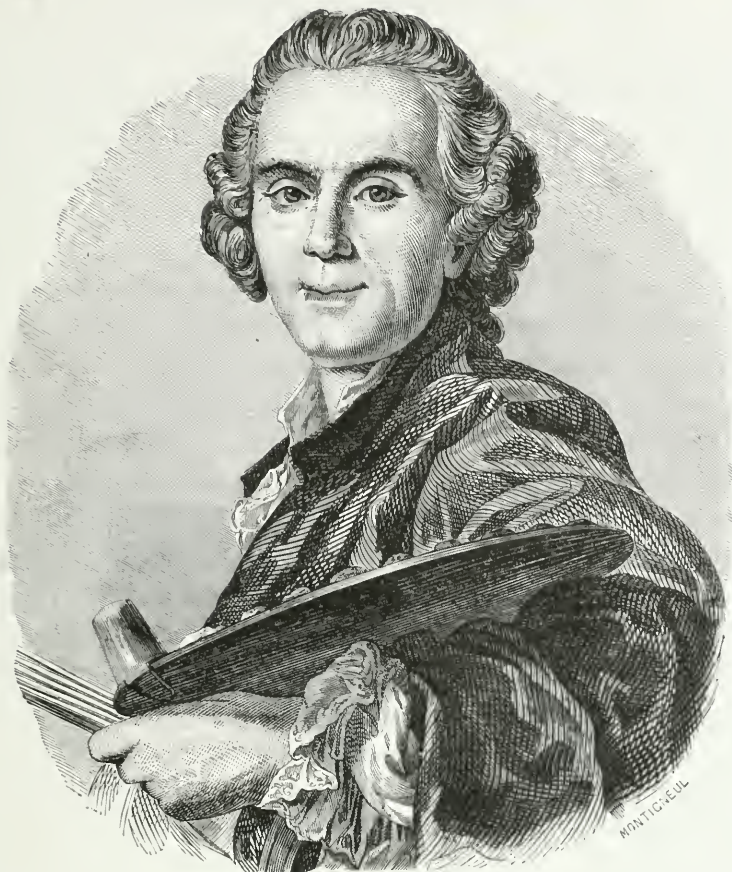
Les artistes dont je retrace la biographie critique sont tous des contemporains, mais des contemporains morts. Comme il fallait une limite, j'ai pris ceux qui sont morts depuis l'an 1850. La postérité n'a point commencé pour les vivants; la perspective manque pour les embrasser d'un coup d'œil, sans compter que leur œuvre n'est pas achevée, et qu'ils sont destinés peut-être à se renouveler ou à se démentir. Ils sont encore, pour la plupart, un objet de discussions et de contradictions passionnées. La mort seule apaise ces débats et classe chacun à son rang. Je n'ai débordé cette date de la seconde moitié du siècle que pour les deux premiers Vernet, afin de ne point morceler

l'histoire d'une dynastie qui demandait à être présentée dans son ensemble, et peut-être pour quelques noms qui se trouvent encadrés dans des groupes, afin de n'y point laisser de lacune. Les notices se succèdent dans l'ordre chronologique de la naissance de chaque artiste.

Est-il besoin d'ajouter que je n'ai pas plus la prétention d'être complet pour la série embrassée par ce volume que pour chaque notice en particulier? Complet, on ne l'est jamais. Il faut toujours s'imposer une frontière, qu'un autre sera libre de reporter plus loin. Si plusieurs de ces notices ont dû forcément se restreindre à des proportions très modestes, j'ai du moins la confiance qu'aucun trait essentiel et caractéristique n'y a été oublié. Si quelques artistes n'ont pas obtenu la notice spéciale à laquelle ils paraissaient avoir droit, ils ont trouvé place dans des groupes tels que ceux des paysagistes, des peintres de l'Orient, des caricaturistes, ou bien je les ai rattachés à d'autres dont ils furent les maîtres ou les rivaux. C'est surtout pour les sculpteurs que j'ai dû me résigner plus d'une fois à ces lacunes inévitables.

J'avais rêvé un dernier chapitre pour les oubliés, — ceux qui sont morts avant d'avoir pu achever et affermir leur réputation, et ceux qui ont survécu à leur gloire, ainsi que pour ces talents de demi-teinte qui n'ont même pas droit à un buste et ne réclament qu'un médaillon. On y aurait trouvé, entre autres, les noms de Court, de Gudin, d'Eugène Devéria, de Léon Benouville, de Jadin, de Gustave Brion, de Jeanron, de Galimard, de Riesener, d'Eugène Giraud, peut-être aussi, parmi les sculpteurs, de Lemaire et de Jouffroy, qui, retiré de la vie active depuis plus de quinze ans, ne paraissant plus aux Salons, n'ayant même point figuré aux deux dernières expositions universelles, et s'étant borné à envoyer à celle de 1855 sa statue populaire de la *Jeune fille confiant son premier secret à Vénus,* était bien oublié lorsqu'il mourut, en 1882. Mais il a

fallu y renoncer faute de place, et aussi à cause de la difficulté de réunir par un lien quelconque tant de noms épars. On verra du moins, en parcourant l'ouvrage, que si une trentaine d'artistes seulement y sont l'objet d'articles biographiques et critiques, un bien plus grand nombre profitent, chemin faisant, des occasions innombrables que présentent les questions d'école et d'atelier, les comparaisons et les rapprochements suggérés au critique, les groupements et les tableaux d'ensemble, pour être présentés eux-mêmes au lecteur, et souvent d'une façon assez étendue.



JOSEPH VERNET

LA DYNASTIE DES VERNET

JOSEPH, CARLE, HORACE

La dynastie des Vernet a régné dans l'art de 1740 à 1863, cent vingt ans, plus que ne l'a fait depuis longtemps une dynastie quelconque en France. Elle avait été préparée par Antoine Vernet, un peintre d'Avignon qui eut quelque notoriété dans son lieu natal : telle est la souche obscure d'où sortit cette famille illustre. « Je ressemble au Grand Dauphin, disait en mourant le second des Vernet : fils de roi, père de roi, jamais roi. » L'histoire dira peut-être que,

dans toute cette famille de rois, il n'y eut que des princes; mais si les Vernet ne furent pas rois par le génie, ils le furent du moins, et Carle lui-même, par la popularité et par le succès. Cette dynastie, qui eut ses courtisans et ses adorateurs, qui traita parfois de pair avec celle des rois de France, qui s'agrandit par des mariages savamment calculés et tâcha de se perpétuer, au dernier moment, en s'alliant avec un sang nouveau, est un des phénomènes les plus curieux de l'histoire de l'art en France. La famille des Vanloo, qui d'ailleurs avait pris racine en Hollande, ne peut se comparer à celle des Vernet, vraiment nationale par tous les points, et représentant une tradition héréditaire, qui lui donne une physionomie nettement caractérisée.

Il y a eu de plus grands artistes, il y en a eu qui ont marqué une trace plus profonde et plus durable; il n'y en a pas eu qui, tout en prenant la marque et comme le costume de l'époque, aient mieux reflété les qualités moyennes du génie français dans leurs œuvres, et en qui celui-ci se reconnaisse et se retrouve davantage. Chacune de ces trois figures a son cachet spécial, mais toutes ont un caractère identique et un air de famille. Ce qui distingue les trois Vernet, c'est la fécondité facile, une verve originale et vaillante, l'adresse, la rapidité, la clarté. Tous sont des artistes de leur temps, étudiant la nature, peignant ce qu'ils voient, exploitant plus ou moins l'à-propos, dégagés du culte exclusif de l'antiquité, et modifiant la tradition sans l'abandonner entièrement. Tous, à des degrés divers, ont obtenu cette popularité qui s'explique par la nature même de leur talent. Enfin ces traits de ressemblance se poursuivent et se complètent, comme on le verra, jusque dans les analogies matérielles de ces trois existences, également actives jusqu'au bout, également longues, également heureuses.

I

Le premier de la dynastie, Joseph Vernet (1714-1789), fut de bonne heure possédé par le démon de la peinture. Dès l'enfance, il sentit l'*influence secrète*, et ce précoce instinct de l'art devint après lui un patrimoine transmis avec le sang dans la famille. Les traits qu'on en raconte, si invraisemblables qu'ils paraissent,

reposent sur des renseignements dignes de foi, et Joseph Vernet n'est pas encore assez éloigné de nous pour qu'on puisse soupçonner la légende d'avoir défiguré son histoire. A quatorze ans, il peignait des écrans, des dessus de portes et des panneaux de voitures, en compagnie de son père. A dix-huit, on l'envoya à Rome, avec deux cents livres dans sa poche. Arrivé à Marseille, il y vit pour la première fois la mer, et ce spectacle décida de sa vocation. Il était déjà peintre; à partir de ce moment, il se sentit peintre de marine. Dans la traversée, il se fit attacher au grand mât, pour ne perdre aucun détail d'une tempête, dont la magnifique horreur l'avait frappé d'admiration, quand elle frappait d'épouvante les passagers et les matelots. Ce fut dans cette situation, tel que l'a représenté son petit-fils Horace en une de ses meilleures toiles, qu'il grava trait pour trait chaque ligne et chaque teinte du tableau au fond de sa mémoire, — une mémoire prodigieuse, comme celle de tous les Vernet, chez qui elle fut toujours une des formes de l'imagination. Jusqu'à la fin de sa vie, Joseph se souvint de cette scène, et c'est elle sans doute qui lui inspira son admirable composition de la *Tempête,* qu'on ne peut regarder sans éprouver dans son âme le contre-coup du bouleversement de la nature. Il s'en souvint surtout en n'oubliant jamais de mettre l'homme en première ligne dans ses œuvres. L'Océan ne sera pour lui qu'un cadre, et au drame des éléments il fera toujours répondre le drame des passions, ou du moins le mouvement de la vie humaine.

A Rome, Joseph Vernet, entré dans l'atelier d'un peintre secondaire, s'occupa d'abord beaucoup plus d'achever ses études et d'observer passionnément la nature que de se faire connaître. Chaque jour, en de longues promenades, il étudiait les ruines, les costumes, les lignes du sol, et surtout les tons du ciel; car il avait compris que, pour peindre des paysages et des marines, le point de départ et la base de tout le reste, c'est la connaissance approfondie des moindres accidents du jour, des phénomènes les plus délicats de la lumière aux diverses heures et dans les divers états de l'atmosphère, le matin, à midi, le soir, la nuit, par le calme, par l'orage, par la pluie, le brouillard ou le vent. Ne venant pas à bout de noter assez vite ces fugitives harmonies de la nature, dont les nuances mobiles et variables disparaissaient avant d'avoir été fixées sur la toile, il inventa une sorte d'alphabet sténographique où chaque caractère répondait à un ton différent, de manière à pouvoir exprimer sur-

le-champ, par un simple rapprochement de chiffres, les aspects les plus compliqués de l'horizon. Rentré chez lui, il n'avait qu'à ouvrir ses tablettes pour y retrouver l'impression et l'effet envolés.

A Rome, les premiers appréciateurs de Vernet furent un cardinal et un perruquier. L'admiration du perruquier, qui était en même temps son propriétaire, se traduisit par un crédit dont il avait grand besoin. La protection de l'Éminence fit vite sa renommée. L'esprit aimable et facile du jeune artiste acheva dans les salons ce que son talent avait commencé dans l'atelier. On le chargea de décorer des palais et des galeries. Les tableaux qu'il ne tarda pas à envoyer à Paris, chaque fois que s'ouvrait une exposition nouvelle, furent accueillis d'abord avec faveur, puis avec enthousiasme. Diderot sonna ses plus belles fanfares pour signaler un nouveau peintre à son siècle. On admirait à la fois, dans les toiles de cet inconnu de la veille, la profonde connaissance de la mer, exprimée d'une manière large et sûre, avec une sobriété puissante, et l'intérêt dramatique dont il savait animer tous ses tableaux; l'étude de la nature matérielle, unie à celle de la nature morale et de la passion humaine. Il n'y a rien, en effet, dans les marines de Joseph Vernet de cette espèce de panthéisme, plein d'une superbe indifférence pour l'homme, qu'on trouve dans celles de presque tous ses rivaux. S'il peint un *calme,* ce n'est pas seulement par la surface aplanie des flots reflétant un ciel paisible, et par la voile d'un bateau doucement arrondie sous la brise; c'est aussi par le choix, l'attitude et l'expression des groupes dont il peuple le rivage. S'il peint un *naufrage,* il ne se borne pas à faire sombrer un navire au milieu des vagues soulevées et sous le feu du ciel; il jette sur tous les points de sa toile une multitude d'épisodes qui accroissent l'effet pathétique et navrant de la scène, en nous la montrant dans ses rapports étroits avec l'homme, qui en souffre et qui en meurt. Dans son *Orage impétueux,* l'œil se fixe tout d'abord avec angoisse sur cette épave flottante à laquelle deux marins se tiennent désespérément accrochés, et que d'autres s'efforcent de tirer jusqu'à terre à l'aide d'une longue corde, ainsi que sur les deux figures éplorées qui suivent le sauvetage du haut d'une roche battue par la mer. On ne saurait trop insister sur ce point, parce qu'il est essentiel dans le talent de Joseph Vernet. C'est par là surtout qu'il eut prise sur le *sensible* Diderot et sur tout le dix-huitième siècle, fort épris, comme on sait, de nature et d'humanité; mais le sentiment, chez lui, n'a



DAUBIGNY LOUARSLEY

LA TEMPÊTE (JOSEPH VERNET)

jamais cet accent de fade déclamation qu'on remarque dans les écrits des encyclopédistes.

Quelques années après ses premiers envois, sa réputation était devenue telle que le marquis de Marigny, surintendant des beaux-arts, l'appela à Paris et lui commanda les *Ports de France,* sujet ingrat, à ce qu'il semble, et qui, avec un génie moins heureusement doué, moins fécond et moins souple, se fût traîné dans les platitudes de la peinture didactique. Rien n'était plus propre que la monotonie du cadre imposé à mettre en relief tout ce que l'artiste avait de ressources dans l'esprit et dans la main. Nos lecteurs ont pu voir au Louvre, pour peu qu'ils ne se soient pas laissé détourner de cet examen par un préjugé contre le genre, et qu'ils aient surtout abaissé leurs regards sur les premiers plans, avec quel art abondant et naturel, avec quelle variété délicate et facile il a esquivé l'écueil. Ses *Ports de France* ne sont pas seulement des marines pleines de vérité et quelquefois de poésie, diversifiées par l'état de l'atmosphère et du ciel, les accidents de la lumière et la configuration du rivage; ce sont avant tout des tableaux complets, animés, où, grâce au soin qu'il a eu de ne prendre son point de vue ni trop haut ni trop bas, il a pu remplir le devant de ses toiles de scènes significatives qui en font le principal intérêt. Ces scènes, au lieu d'être de simples accessoires, font essentiellement partie du sujet; elles caractérisent la physionomie et la destination spéciales de chaque port, en même temps qu'elles achèvent le tableau. Matelots, marchandes de poissons, pêcheurs de crabes, chercheurs de coquillages, hommes du peuple et grands seigneurs, travailleurs affairés et promeneurs oisifs; ici un peintre, Vernet lui-même, prenant un croquis; là des portefaix roulant les marchandises de leurs bras musculeux, et des bandes d'enfants en gaieté, et des soldats qu'on embarque, et quelque duchesse musquée qui débarque avec son épagneul, et des bœufs qui mugissent, et des chevaux qui se cabrent, et le troupeau de galériens qui rentre chassé par le bâton du garde-chiourme, tout cela va et vient dans un ensemble harmonieux et bruyant à la fois, d'une aisance et d'une ampleur admirables, dont toutes les parties se tiennent et s'expliquent. Le regard charmé s'arrêterait des heures à chacun de ces groupes d'un dessin si net, d'une touche si spirituelle et si légère, d'une allure si libre et si dégagée, qu'ils semblent avoir été saisis et fixés sur le vif. comme ces papillons que l'épingle d'un entomologiste pique

tout palpitants sur le mur. Vernet a au plus haut point ce talent de composition qui semble plus un don qu'un travail. Il combine si bien ses innombrables épisodes qu'on les dirait arrangés par le hasard intelligent de la nature plutôt que par la main d'un peintre. Cette facilité et cette vérité sont encore une des marques distinctives de son talent, et par là aussi il est le chef légitime de la dynastie des Vernet.

Comme les peintres de marine, Joseph Vernet a souvent répété ses sujets, même lorsqu'il n'y était pas forcé par le programme d'un ministre; et presque toute son œuvre tourne autour de cinq ou six thèmes de prédilection, véritables lieux communs qu'il vivifie par des variations innombrables : les calmes, les tempêtes, les naufrages, les coups de vent, les chutes d'eau, les clairs de lune. Dans ses courses diurnes et nocturnes à travers la campagne romaine, il avait amassé le plus riche arsenal d'observations, et se trouvait en mesure pour tous les cas; il ne lui restait qu'à presser, suivant les besoins, l'une des touches de ce clavier sténographique dont nous parlions tout à l'heure, pour prendre le diapason du tableau. Il a surtout étudié à fond les lois de la perspective aérienne. Il multiplie les contrastes pour montrer qu'il sait la nature par cœur, sous toutes ses faces, en ses nuances les plus délicates et les plus difficiles à saisir. Dans ses *nuits*, il aime à faire combattre les lueurs de la lune avec celles de la flamme, il joue avec tous les effets de la lumière, et rend les ténèbres visibles, en y mettant une justesse relative de tons locaux, une profondeur, une science de dégradation étonnantes. Ses nuages flottent suspendus dans l'espace; ses brouillards rampent et s'accroupissent lourdement sur le sol; mais tout en dérobant le jour, ils s'en imprègnent. Les lueurs qu'il fait jouer et les objets qu'il projette à la surface de l'eau en subissent l'ondulation et gardent leur couleur naturelle dans les plus grandes profondeurs : la masse liquide et le reflet dont elle est traversée semblent se pénétrer réciproquement. Tous les secrets de la nature lui sont familiers. S'il peint un beau jour, la sérénité limpide des rayons du soleil, la fraîcheur de l'ombre, la transparence de l'air, je ne sais quel silence étendu partout avec les teintes apaisées et les douces mélodies de la palette, donnent à sa toile comme un accent et un parfum printaniers. Et à ce sentiment intime de la vie matérielle, qui est la gloire du paysage moderne, il joint cette préoccupation pittoresque, cet amour des belles lignes, ces combinaisons de plans étagés et fuyants, cet heureux choix d'accessoires, qui

forment la tradition, aujourd'hui négligée par la plupart et dénaturée par les autres, du paysage historique.

Il serait impossible de reprendre une à une cette multitude d'œuvres, qu'il prodigua avec une fécondité inépuisable dont sa vieillesse même ne put ni arrêter ni appauvrir la verve, avec une furie d'improvisation que son petit-fils surtout devait reproduire, et qui lui faisait parfois couvrir toute une toile en un jour. Il suffira d'en avoir détaché et mis en lumière les côtés principaux. Joseph Vernet a ses défauts sans doute, et surtout ses lacunes. Quelquefois sa touche est d'une précision un peu maigre, voisine de la sécheresse. Le coloris n'est pas toujours chez lui à la hauteur de l'invention, ni même du dessin. Il a plus de vérité que d'éclat, plus de naturel que de force, plus de solidité que d'élan. Bien qu'il ne manque d'ordinaire ni de caractère, ni d'accent et de style, Joseph Vernet n'est pas un peintre très profond. Ses personnages sont dessinés avec plus de souplesse, de grâce et de belle allure que d'énergie. Il n'atteint point à la grandeur sévère du Poussin, à la tournure héroïque et fière des vrais maîtres. Ce n'en est pas moins un artiste éminent, le premier de notre école et de toutes les écoles dans le genre auquel il a attaché son nom; car, s'il est moins poétique et moins *piquant* que Claude Lorrain, moins vigoureux et moins grandiose que Backhuyzen ou Van de Velde, s'il le cède à quelques autres encore sur certains points, il leur est supérieur dans l'ensemble, et l'emporte sur tous par l'égalité, l'étendue et la variété de ses ressources. C'est ce qu'il exprimait lui-même avec le légitime sentiment de sa supériorité, en disant : « D'autres font mieux un ciel, un terrain, une vague; mais, inférieur à chaque maître dans la partie où il excelle, je les surpasse tous dans les autres. »

Les qualités de Joseph Vernet, cette justesse d'accent, cette exactitude d'observation, ce naturel parfait, cette sincérité de sentiment et de facture, pour nous en tenir à ce qui constitue la meilleure part de l'artiste, en dehors et au-dessus des questions de métier, prennent encore plus de relief quand on se reporte par la pensée au milieu de cette école du dix-huitième siècle, ballottée des fadeurs et des mièvreries libertines à la déclamation sentimentale ou mélodramatique, et que l'engouement dont elle est l'objet aujourd'hui ne peut sauver du mépris qu'elle mérite dans son ensemble pour n'avoir eu ni conviction, ni idéal, ni même vérité. Entre Watteau et Greuze, qui en représentent les deux points extrêmes et per-



LE PAUSILIPPE (JOSEPH VERNET)

sonnifient, dans leur plus haute expression, les deux écoles du dix-huitième siècle, Vernet garde sa place, qui est la bonne. Il ne fait ni du Marivaux, ni du Jean-Jacques, comme la plupart de ses contemporains; ni du Crébillon fils, ni du Diderot non plus, malgré l'enthousiasme de Diderot pour lui. Se tenant à l'écart de ce dévergondage de mythologie badine ou boursouflée, d'allégories grecques ou encyclopédiques, il regarde la nature et l'homme, et son pinceau *parle français*. Boucher, Lancret, Fragonard, n'ont pris que l'écume légère et frivole de l'esprit national; Vernet en a pris la substance et les qualités fondamentales, sans les élever toutefois à ce degré souverain qui est un obstacle plus qu'un acheminement à la popularité. Aussi sa gloire lui fut-elle largement escomptée pendant sa vie. Compris et admiré de ses contemporains, comblé de faveur et de *faveurs,* il n'eut à soutenir aucune de ces luttes violentes au prix desquelles tant d'autres ont acheté la dure conquête du succès. Les *marines* de Joseph Vernet consolaient Louis XV de la décadence de la marine française. Tous les souverains et toutes les collections publiques de l'Europe se disputaient ses ouvrages, que les plus illustres graveurs multipliaient à l'envi. Il y a cinquante tableaux de Joseph Vernet au Louvre, alignés autour d'une vaste salle où l'on a placé le buste du peintre comme celui d'un monarque dans son royaume. Cinquante tableaux, c'est beaucoup, c'est trop peut-être, surtout quand ces tableaux sont tous de même nature et reproduisent presque les mêmes vues. Une telle accumulation fatigue d'avance le regard, et par la ressemblance des sujets fait croire à l'uniformité de la peinture. Elle nuit à sa renommée en croyant la servir.

La fortune n'eut que des sourires pour Joseph Vernet. Il trouva la richesse dans la gloire, et fut heureux dans sa vie privée comme dans sa vie publique. Chaque jour, les affections de famille le retrempaient dans le repos de l'âme et dans la paix du cœur. Il avait ses grandes entrées à Versailles, dans tous les salons de la noblesse, de la haute finance et des lettres. Membre de l'Académie avant quarante ans, il y reçut son fils Carle, et put assister à la transmission de sa gloire sur la tête de cet héritier de son nom et de son talent. Il mourut dans sa soixante-seizième année, le 3 décembre 1789, comme si les premiers symptômes de la révolution eussent averti cet homme heureux qu'il était temps de partir. Oui, c'est bien là le chef de la dynastie des Vernet.



CARLE VERNET

II

Comme Joseph, Carle (1758-1836) fut une sorte d'enfant prodige. Élevé au milieu de l'atelier paternel, il apprit le dessin en même temps que la parole, et tous ses biographes rapportent un trait de ses premières années qui prouve la précocité de sa main et celle de son esprit. Un jour que son père parlait avec enthousiasme de cette habileté naissante, voyant qu'on semblait sourire de son aveuglement, il envoya chercher Carle, alors âgé de cinq ans, et lui mit un crayon et une feuille de papier dans les mains. L'enfant dessine un cheval; on le regarde, on applaudit, mais on remarque qu'il n'a pas pris assez haut, et qu'il ne lui restera point de place pour les jambes. Sans se déconcerter, sans répondre, il continue, commence les jambes, puis, arrivé au bas du papier, en quelques coups de crayon il simule une rivière, et fait prendre un bain à l'animal.

Déjà alors, c'était le cheval que Carle Vernet dessinait de préférence, et sa spécialité future se marquait d'instinct dans ses premiers essais. Cette tendance s'affermit et s'accrut chaque jour par la nature de son éducation. Associé aux excursions et aux parties de plaisir de son père, lancé de bonne heure dans le tourbillon des jeunes gens à la mode, écuyer brillant et passionné, on conçoit que les goûts du peintre aient fini en quelque sorte par se confondre avec ceux de l'homme, et que son genre de vie ait influé sur la direction de son talent. Ce qui prouve qu'il en fut réellement ainsi, c'est que, au lieu de continuer à peindre le cheval de convention, qui répondait, dans les tableaux de Casanove et de Loutherbourg comme dans ceux de Van der Meulen et de Lebrun, au *coursier* de la tragédie racinienne, — le cheval équipé, académique et monumental, au large poitrail, à la croupe volumineuse, à la crinière copiée sur la perruque de Louis XIV, fait pour être coulé en bronze dans les statues équestres, — il lui substitua le cheval vrai et vivant, la fine bête de race indigène, qu'il montait tous les jours dans ses courses au bois de Boulogne.

A dix-sept ans, Carle obtint au concours le second prix de Rome : il n'avait été vaincu que par David, ce qui peut passer pour une victoire. A vingt-quatre, il eut le premier, et partit pour la ville des Césars et des papes. Là, le jeune homme se trouva un peu dépaysé au milieu des chefs-d'œuvre classiques, dont la noblesse et la sévérité effrayèrent son esprit sans le séduire. Sa vocation artistique était tournée d'un autre côté. Comme tous les Vernet, mais plus encore que son père, Carle se sentait un peintre exclusivement moderne, et ses goûts le portaient à observer la nature plutôt que les maîtres. Bientôt pris d'un profond découragement, qui se compliqua d'un chagrin d'amour, il faillit se faire moine. Ce jeune et mobile esprit, ouvert à toutes les influences, cédait avec une naïveté sincère à un entraînement excessif de couleur locale, lorsqu'il croyait obéir à une irrésistible vocation. Il fallut que son père alarmé le rappelât en toute hâte, et que son confesseur, un homme de sens à qui nous devons les deux derniers Vernet, lui démontrât qu'il s'abusait sur les desseins de Dieu. On ne pouvait guère, en effet, se tromper d'une façon plus étrange. Tout porte à croire qu'après les premiers moments de ferveur Carle n'eût pu faire un moine passable que dans l'abbaye de Thélème. Il avait déjà et il eut toute sa vie trois goûts ou plutôt trois passions, qu'on n'est pas habitué

à trouver sous le froc, à savoir le goût du calembour, celui de la caricature et celui de l'équitation. On le maria, ce qui est un remède souverain en pareil cas, et il n'y pensa plus. Toutefois il lui resta toujours de cet épisode comme un souvenir latent et voilé, qui faisait éruption de temps à autre, à travers les folles saillies de sa joyeuse existence, par des accès de dévotion intermittente. On ne nous dit nulle part qu'il ait été un homme d'une piété constante et solide; mais on raconte partout les petites superstitions de bonne femme de ce charmant artiste, qui fut toute sa vie un homme de beaucoup d'esprit et un grand enfant. Décidément, il eût fait un singulier moine!

Dans ses premiers tableaux, Carle se crut obligé à quelques politesses envers le corps illustre qui l'avait envoyé à Rome, et ne voulut pas le frauder entièrement des compositions classiques auxquelles il avait droit. D'ailleurs il lui fallait cette concession pour s'en faire ouvrir les portes. C'est ce qui explique son *Triomphe de Paul-Émile,* qui l'introduisit à l'Académie en 1788. Mais au fond, dans ce sujet qui lui permettait de dérouler sur la toile une longue procession équestre, il n'avait cherché qu'un prétexte pour peindre à son aise l'objet constant de ses études de prédilection. Tout en s'accommodant au goût du temps dans le choix du tableau, il demeura fidèle dans l'exécution à ses propres goûts de naturel et de vérité; il s'appliqua à être noble en restant simple. Il faut se placer au même point de vue pour expliquer ses beaux dessins des *Courses de chars* et de la *Mort d'Hippolyte.*

Néanmoins, malgré toutes les occasions pittoresques qu'il trouvait dans l'histoire ou la mythologie antique, il ne tarda pas à déserter ce terrain pour s'enfermer dans le domaine moderne, où son talent devait se trouver plus au large. Déjà, au Salon de 1798, il avait envoyé une série de dessins représentant divers épisodes de la campagne d'Italie; à partir de l'exposition de 1804, il s'engagea définitivement dans cette voie, et ne revint plus à l'antiquité. Comme peintre de scènes et de types militaires, Carle Vernet annonce son fils Horace et le prépare dignement. Non seulement ce sont les mêmes sujets, mais c'est aussi le même style et la même manière, presque les mêmes qualités et les mêmes défauts : le naturel, la vivacité et la netteté, la justesse des mouvements, l'exactitude et la précision des détails, la hardiesse légère et joyeuse de l'exécution, la connaissance parfaite de l'équipement et de la physionomie du soldat; mais aussi

je ne sais quelle sécheresse et quelle maigreur de touche, je ne sais quelle froideur de sentiment qui glace toute velléité d'émotion.

Il y a un certain nombre de tableaux de Carle à Versailles, et il n'y en a guère que là, car il faut à peine compter le seul qu'ait recueilli le musée du Louvre. Son chef-d'œuvre, c'est la *Bataille de Marengo,* qui est presque une bataille d'Horace Vernet. Elle intéresse par la vérité de l'observation et la clarté de la disposition stratégique, mais sans faire courir dans le sang du spectateur aucun de ces frissons que lui donnerait la réalité. De cette réalité terrible Carle n'effleure que la physionomie, sans aller jusqu'à l'âme. Il glisse à la surface et ne pénètre pas. C'est un tacticien qui, au lieu de se borner à un groupe sans lien avec le reste de l'action, traduit par le pinceau les bulletins officiels, et qui a tout ce qu'il faut pour devenir, comme il le fut en effet, le peintre préféré du bureau de la guerre. Voilà son mérite original et particulier dans les tableaux de bataille, voilà par où il est en progrès sur ses prédécesseurs. Mais à quoi bon ce progrès, si d'autres avec un simple groupe nous remuent plus que lui avec toute une armée?

Un de ses chefs-d'œuvre aussi, c'est le *Matin de la bataille d'Austerlitz,* où, n'ayant à représenter qu'une demi-douzaine de grands personnages *à cheval,* il a pu déployer à l'aise cette justesse et cette vérité qui suffisaient au sujet, en y mettant de plus une solidité de facture qu'il n'a pas toujours au même degré. Mais, malgré des qualités vigoureuses, dans le *Bombardement de Madrid,* qui demandait davantage, il a forcé son talent en voulant l'élever, et trahi, par l'exagération, son insuffisance dramatique. Carle était plus propre à peindre une bataille, où l'action peut suffire à la rigueur, qu'un de ces sujets où il faut avant tout une pensée et une expression profonde; mais il était plus propre encore à peindre des scènes qui n'avaient besoin que de mouvement et d'esprit, non d'émotion. En désertant les souvenirs de la Grèce pour les combats de la république ou de l'empire, il avait fait un premier pas dans sa voie; il lui en restait un second à faire pour entrer en pleine possession de lui-même. Il n'avait pas le souffle assez fort pour emboucher la trompette héroïque : il le sentit sans doute et continua à représenter l'histoire contemporaine, mais par fragments et par épisodes. Son talent grandit à mesure que son ambition se restreint.

Les tableaux sont relativement peu nombreux dans son œuvre. Comme si la peinture eût été trop lente pour l'infatigable activité de

cet improvisateur, et comme s'il eût compris que la couleur était le moindre de ses dons et qu'il pouvait aisément s'en passer, il multiplia de plus en plus ces vifs et sémillants dessins, que la gravure répandait aussitôt par milliers, et où il épanchait sans cesse les flots renaissants de sa verve. Sous la Restauration, la lithographie devait le séduire aussi comme un moyen facile et rapide de populariser sa pensée : il fut un des praticiens les plus assidus de cet art nouveau. Ces innombrables improvisations du spirituel crayon de Carle, qui remplissent neuf volumes in-folio du Cabinet des estampes, embrassent une grande variété de genres, dominée toutefois par le retour fréquent de certains sujets qui en forment comme le pivot. La même veine d'observation légère et railleuse y règne d'un bout à l'autre. On y retrouve toujours l'homme du monde, l'habitué des courses, des spectacles, des haras et des manèges, des chenils et des coulisses, le *sportman* et le dandy à la mode, digne de présider le *Jockey-Club,* si le *Jockey-Club* eût existé alors. Ce qu'il y a représenté le plus souvent après les batailles, ce sont les chasses, et après le cheval, c'est le chien, — à moins que ce ne soit le groom.

Les scènes militaires ne sont généralement que de petites compositions de deux ou trois personnages au plus : rencontres, combats singuliers, épisodes variés où l'auteur ne cherche qu'à nous montrer des soldats de tous grades, de tous pays, de tous costumes, sur des chevaux de toute race, dessinés dans toutes les attitudes et les expressions. Mais le cheval favori de Carle Vernet, c'est le cheval français, aux formes délicates, quelquefois un peu sèches, vif, élégant, nerveux, d'allure fringante, l'œil brillant, les naseaux ouverts. « Un seul de mes chevaux en mangerait six des siens, » disait Gros. Mais que ces petits chevaux, toujours en mouvement, ont à la fois d'intelligence et de feu ! Et qu'il sait bien les encadrer dans un sobre paysage, touché d'une main adroite et légère ! Il n'est pas non plus une variété canine qu'il n'ait étudiée sous toutes ses faces, depuis le lévrier jusqu'au boule-dogue, depuis l'épagneul ou le griffon jusqu'au chien de berger, et dans toutes les occupations de leur vie privée : au chenil, à la niche, au salon, à la chasse, sur les genoux d'une belle dame ou sous le bras d'un grand laquais. Regardez la collection de pauvres bêtes si burlesquement équipées, dans sa planche des *Chiens savants :* la levrette, en marquise précieuse, avec son éventail et ses grands falbalas; le hussard debout, son épée entre les jambes, d'un air piteux et fier à la fois; le bourgeois en perruque et à large


Carle Vernet
CARBONNEAU. SC

redingote, carrément planté sur ses pattes de derrière; le maigre chevalier qui, bras tendus et langue pendante, implore des yeux l'approbation du maître; cet autre, un duc et pair pour le moins, qu'une impérieuse nécessité vient d'accroupir à une borne, d'où, plumets en tête et pourpre sur le dos, il jette furtivement à la ronde un regard inquiet, et tous ces caniches effarés, déplorables victimes de la science, qu'une mégère d'une physionomie farouche tire à pleines poignées de son cabas, ou que l'on voit dresser la tête avec angoisse du fond d'un panier que porte un âne débonnaire. Il est impossible de montrer sans effort plus d'esprit, de malice et de verve. Carle Vernet semble même avoir eu un moment l'idée de peindre l'homme par les animaux, et peu s'en est fallu qu'il ne devançât Grandville[1].

Ceci nous amène à examiner en lui le peintre de mœurs et le caricaturiste. Par toutes les tendances de son talent, comme par ses goûts et sa manière de vivre, Carle était invinciblement destiné à ce genre, et il devait y exceller. Le manque de souffle et de puissance pittoresque, qui le condamnait à l'infériorité dans les grands sujets, n'était plus ici un obstacle, pourvu qu'il mît au service d'une observation mordante et perspicace cette dextérité de main qu'il avait montrée dès le début. La caricature, en France du moins, doit être chose ailée : il faut qu'elle pique, mais en volant, comme l'abeille, et sans laisser l'aiguillon dans la plaie. Ce fut la révolution qui fit éclore le premier essaim de ces fines épigrammes. Carle était royaliste, sinon par conviction, du moins par tempérament. La Terreur l'avait fait cruellement souffrir dans ses habitudes d'homme du monde, dans ses travaux d'artiste et dans ses affections de famille : elle l'avait chassé de son logement du Louvre; elle avait tué sa sœur, femme de l'architecte Chalgrin. Quand le Directoire rendit, ou plutôt laissa reprendre quelque liberté à la France, il se vengea de la république à sa manière.

Le champ était vaste, et il n'avait que l'embarras du choix. Même en se bornant aux côtés les plus superficiels de la société du temps, ceux qui devaient de prime saut tenter le crayon ingénieux de l'artiste, quelle amusante bigarrure! que de ridicules prétentieux! quelle fermentation d'extravagantes et sérieuses bouffonneries! Les démocrates de 1798 ressuscitaient, en les dépassant, les modes les plus insensées de la régence, ramassées dans la boue sanglante de la

[1] Voir en particulier ses deux planches sur le *Jour de l'an* (1790 et 1821).

guillotine, et déshonorées par ces parvenus, comme un habit de grand seigneur par un laquais. Les incroyables se faisaient les héritiers des roués; les merveilleuses remplaçaient les duchesses; Mme Angot, avec son éventail gigantesque et sa robe à longue queue, laissait bien loin derrière elle toutes les Célimènes de l'ancienne cour. L'*anglomanie* et surtout l'*antiquomanie* faisaient rage. Voici ce qui s'étalait alors triomphalement partout, dans les salons, les rues, les promenades : sur le corps, robes à la Diane, robes à la Flore, robes à la Vestale et à l'Omphale, tuniques à la Minerve; sur la tête, perruques blondes à l'Aspasie ou à la Caracalla, à la Vénus ou à la Sapho, en tire-bourres, en crochets sur l'œil, en filasse d'enfant, cerclée de plaques d'or, — perruques du matin, perruques de midi, perruques du soir, — le bonnet à la Délie et à la Nelson, le chapeau à la Primerose ou le turban aux cinq plumes bleues, surmonté d'une grosse fleur et d'un ananas doré, sans oublier le croissant de diamant sur le front; aux pieds, le cothurne avec le gland au milieu de la jambe, autour de laquelle s'enroulent les lanières gemmées; le bracelet au-dessus de la cheville, les anneaux d'or à l'orteil et aux doigts. Les fournisseurs deviennent les divinités du jour. Duplan, Rey, Dumas, les premiers *artistes* du monde pour la chevelure, font rire nos merveilleuses aux dépens de ces pauvres marquises, qui en étaient réduites aux talents secondaires d'un Léonard ou d'un Larceneur. Nancy et Mme Raimbaut se partagent la royauté de la chlamyde grecque et de la chlamyde romaine. La Despaux emporte le glorieux surnom de Michel-Ange de la mode, et le cordonnier Coppe parcourt la ville du matin au soir dans son whisky bleu-barbeau, distribuant aux nymphes du jour ces chaussures *éloquentes* et *poétiques* qu'il ne fait payer que vingt écus. L'art de s'habiller devient peu à peu pour la femme l'art de se déshabiller. Dans la furie de beau plastique dont s'éprend la république nouvelle, à peine âgée de six ans et déjà pourrie de décadence et de corruption, les beautés du Directoire ressuscitent l'Olympe et promènent les nudités mythologiques par nos rues. La soie et la laine, condamnées pour leurs plis rebelles, font place aux transparences complaisantes du linon et de la gaze. On laisse entrevoir, sous le maillot rose et le fourreau diaphane, ce qu'on ne montre pas.

Moins indécentes, les modes des hommes étaient plus ridicules encore. L'accoutrement des muscadins défie toute description et



LES JOUEURS DE BOULE (CARLE VERNET)

semble fait pour décourager la caricature elle-même. L'habit vert-bouteille, carré, à vastes revers, entourant la taille comme un sac et se terminant en longues basques pointues; le chapeau bas aux bords relevés en gondole, le lorgnon colossal, l'énorme cravate englobant le menton et donnant à la tête une vague ressemblance avec un potiron qui déborde une assiette; la culotte tordue, tombant sur le mollet au milieu d'un flot de rubans, et combinée avec l'habit de façon à produire cet aspect délicieux d'un bossu compliqué d'un bancroche qui était alors le terme suprême du bon goût; les oreilles de chien, les catogans, les cadenettes; aux pieds, la botte évasée ou l'escarpin recouvrant à peine l'orteil, le gourdin noueux à la main; et, pour compléter le tout, ces petits airs précieux et ce zézayement enfantin dont le roucoulement des pigeons ne peut donner qu'une idée imparfaite : tel était, sommairement esquissé, l'ensemble de ce travestissement vraiment *incroyable*, où l'on vit, pendant près de dix années, le grotesque érigé en système[1].

La chanson, le vaudeville, le dessin et le pamphlet s'abattaient chaque jour par centaines sur cette inépuisable proie. Mais, parmi tant d'épigrammes, celles qui eurent le plus de retentissement, sinon le plus d'efficacité, furent les caricatures de Carle Vernet. Ses *Incroyables* et ses *Merveilleuses* rallièrent tous les applaudissements au Salon de 1797, sans corriger personne. Muscadins et muscadines s'y reconnurent en riant, et restèrent comme ils étaient. Ils savaient, du reste, que la raillerie de l'artiste tombait sur lui aussi bien que sur eux. Carle comptait au premier rang de ces incroyables qu'il persiflait si bien, et on le vit pousser la condescendance pour toutes les folies du jour, non seulement jusqu'à en porter le costume, que portait tout le monde, mais jusqu'à concourir avec la fine fleur des merveilleux pour la course à pied au Champ-de-Mars, et à en recevoir le prix de la main de la Réveillère-Lépeaux, le grand prêtre des théophilanthropes!

Ce qui frappe dans cette œuvre, c'est la vérité, la mesure, la justesse de l'observation unies à la verve la plus mordante. La caricature de Carle n'est pas une *charge* : elle raille sans dénaturer, sans même exagérer, en accentuant seulement le ridicule des personnages par le geste et la tournure, par les habiles nuances du contraste et tout le relief d'une exécution spirituelle et malicieuse.

[1] Voir E. et J. de Goncourt, *Histoire de la société française sous le Directoire*, ch. XIII.

C'est presque un tableau d'histoire en même temps qu'une caricature.

A partir de ce moment, sauf quelques retours passagers en arrière, il comprit qu'il était fait pour la vie réelle et les événements modernes, non pour se traîner péniblement sur les traces de David. L'empire ne laissa guère de trêve à sa brosse de peintre militaire; mais, sous la restauration, le peintre des travers de la mode, des mœurs et des types populaires, reprit définitivement le dessus. Comme il s'était vengé de la république sur les *beaux* du Directoire, il aida la France à prendre sa revanche contre l'invasion en livrant au ridicule, dans une série de piquants dessins, « nos bons amis les ennemis. » Il ne dédaigne pas les Cosaques, mais c'est surtout aux Anglais qu'il revient sans cesse avec volupté. Tantôt, sous l'innocent prétexte de poursuivre sa grande collection de costumes militaires, il nous montre les officiers de Wellington : ceux-ci raides comme des piquets, longs et minces comme des peupliers, imberbes et gauches comme de jeunes pensionnaires, juchés sur des jambes qui n'en finissent pas; ceux-là trapus, bouffis et cramoisis, sanglés dans un ceinturon que déborde leur ventre apoplectique. Tantôt il suit les *Anglais à Paris* dans leur promenade à travers la ville, et jette sur le papier le plus ébouriffant assemblage de soldats et de cockneys, de lords et de ladies, de babies et de gouvernantes, rogues et dignes, composés, compassés jusqu'en leur bouffonne désinvolture, et lorgnant avec importance les beautés de leur conquête, qui se venge d'eux en riant de leur laideur. Comme la chanson de Béranger, la caricature *patriotique* de Carle Vernet consola les Français des traités de Vienne et de la bataille de Waterloo. Malheureusement son épigramme ne s'élève pas jusqu'à la satire : ce n'est guère que l'espièglerie d'un écolier contre son pédagogue.

A côté de ces sujets, qu'on pourrait appeler politiques si ce n'était là un bien gros mot, se rangent les petites scènes de mœurs, les tableaux de la rue où il a croqué au passage la physionomie familière de la grande ville. Voici, par exemple, la *Route de Poissy* et cette épique *Patache de Saint-Cloud*. Voici la grande série des cris de Paris : le marchand de billets de loterie; le marchand de journaux, assis sur une borne avec sa lanterne étoilée au bout d'une longue perche; la marchande de saucissons, avec son éventaire surmonté d'une poêle fumante; le fondeur de cuillers d'étain, le savetier ambulant, le récureur de puits, le marchand d'encre avec son

âne, le tondeur de chiens; le débitant de vulnéraire suisse, habillé comme un général en chef ou un préfet en tournée; le Savoyard faisant danser, au son de la flûte et du tambourin, sa paire de marionnettes mises en branle par une corde attachée à son genou; l'Auvergnat jetant une planche sur les ruisseaux en temps de pluie, à l'usage des freluquets et des belles dames : — toute cette foule d'industriels et d'artistes nomades, joie du badaud parisien, dont les derniers sont traqués aujourd'hui par les progrès implacables de la civilisation, de l'administration, de la police et des embellissements de Paris. Tout cela est léger, facile, alerte, d'une vérité et d'un naturel qui n'excluent pas l'originalité. Carle ne fait guère qu'égratigner l'épiderme, mais d'un trait juste et finement aiguisé.

Parfois il se contente à trop peu de frais, et son crayon s'amuse à des enfantillages dont la vive allure ne peut racheter l'insignifiance ou la futilité. On sourit d'une fantaisie amusante, comme le *Gastronome sans argent*, ce famélique Brillat-Savarin dont l'appétit platonique, nourri de diète et de convoitises rentrées, semble avoir indéfiniment allongé le corps, et qui se tient en contemplation devant l'étalage de Croquet, le chapeau sous le bras, les mains jointes et la bouche ouverte dans une extase de béatitude sensuelle, à côté de son chien debout sur ses pattes de derrière, sous l'impression du même recueillement que son maître. Mais devant les *Amateurs d'éclipse* et le *Jour de barbe d'un charbonnier,* où le comique s'exagère jusqu'à la grimace; mieux encore, ou plutôt pis, devant ces plaisanteries de mauvais goût faites pour illustrer les farces de Clairville, il est malaisé, même en riant, de ne pas hausser un peu les épaules. On se rappelle alors que Carle Vernet resta toujours un *gamin de Paris* civilisé, qui vendait des calembours à son père à raison de six francs la pièce, cultivait avec ferveur le coq-à-l'âne et l'esprit d'atelier, et n'eût pas hésité à donner son meilleur tableau pour son plus mauvais jeu de mots.

Carle Vernet passa ainsi, aimé, recherché, fêté, heureux comme un Vernet, c'est-à-dire beaucoup plus qu'un roi. Les infirmités ordinaires de la vieillesse n'eurent aucune prise sur ce corps vigoureux, ni sur cet esprit nerveux et souple. Le juvénile octogénaire partageait son temps entre ses occupations d'homme du monde, d'élégant cavalier, de causeur amusant et d'artiste. A soixante-dix-neuf ans il faisait encore son excursion quotidienne à cheval au bois de Boulogne. Huit jours avant la fin, il passait sa dernière soirée dans



UN CAVALIER DANS L'EMBARRAS (CARLE VERNET)

ce café de Foy, qu'il avait si longtemps égayé de sa verve, et où, par un jour de belle humeur, il avait peint au plafond l'hirondelle que tant de provinciaux sont venus admirer pendant quarante ans. Aucun honneur ne lui manqua, pas plus qu'aux deux autres Vernet. Entré à l'Académie du vivant de son père, il vit son fils Horace s'y asseoir à ses côtés. La mort même ne fit rien perdre de sa bonne grâce à ce vieil adolescent, qui n'avait compris bien profondément ni l'art ni la vie, et qui traversa l'un et l'autre en riant.



HORACE VERNET

III

De toute cette famille d'artistes admirés, heureux et féconds, le plus fécond, le plus heureux et le plus admiré fut Horace, le dernier du nom. Parcourant jusqu'au bout la voie ouverte par son père et son aïeul, et résumant en lui, non avec plus de force, mais avec plus d'éclat, le génie propre de sa famille, il a atteint les dernières limites de la popularité à laquelle l'art puisse jamais prétendre.

Horace Vernet naquit le 30 juin 1789, cinq mois avant la mort de Joseph, dans ce logement du Louvre qui réunit pendant quelque temps sous le même toit ces trois générations de peintres. Ses hochets furent une palette et des crayons; les premiers enseignements lui vinrent sous forme de jeux, et, sans l'avoir appris, rien que par l'exemple et l'influence de chaque jour, il sut bien vite dessiner,

comme Montaigne savait parler latin dès le berceau. De l'atelier de son père Carle, il pouvait aller à celui de son grand-père maternel Moreau jeune, ou de son oncle l'architecte Chalgrin, sans parler de celui de Vincent, l'ami de la famille, qui fut plus tard le maître d'Horace. Il n'est pas sans importance, pour expliquer son talent, de constater ces circonstances exceptionnelles qui, dès les premiers pas, semblèrent vouloir lui épargner tout travail et ne lui laisser de l'étude que les plaisirs.

Horace Vernet, qui devait terminer sa carrière en représentant les batailles du second empire, commença à manier le pinceau, tout enfant encore, sous la révolution. Il a été, avec une égale impartialité et une philosophie imperturbable, — la philosophie et l'impartialité du *Moniteur*, journal officiel de tous les pouvoirs qui se succèdent en se renversant, — le peintre en titre de cinq ou six régimes divers; et on peut dire qu'il ne cessa pas un jour de tenir la brosse ou le crayon pendant les soixante-treize années de sa vie, y compris celles où il ne savait pas encore écrire son nom, mais savait déjà planter un soldat ou un cheval d'aplomb sur ses pieds. Il n'eut pas à lutter contre les vieilles tendances classiques et à rompre lui-même les liens séculaires de la tradition. Quand il débuta publiquement, il y avait quelque temps déjà que l'art avait reçu le contre-coup des événements contemporains : les plus obstinés eux-mêmes s'étaient résignés aux sujets, et, jusqu'à un certain point, aux habits modernes, tout en persistant à calquer leurs personnages sur les statues grecques, et Carle avait définitivement franchi sa période de tâtonnement et d'incertitude. Autour de lui et jusque dans sa famille, Horace trouvait donc la révolution artistique en voie d'accomplissement, et, s'il en précipita la marche, ce ne fut point par esprit de système, car jamais artiste ne s'embarrassa moins de principes et de théories, mais par tempérament. Les Grecs et les Romains n'ont pas existé pour lui. S'il a traité des scènes bibliques, c'est qu'il a cru pouvoir les encadrer dans les paysages et les habiller des costumes qu'il avait vus de ses propres yeux en Orient; et s'il a abordé plus d'une fois les sujets romanesques ou poétiques, pour lesquels il eut toujours un goût malheureux, ce fut en y portant les tendances exclusivement modernes de son talent.

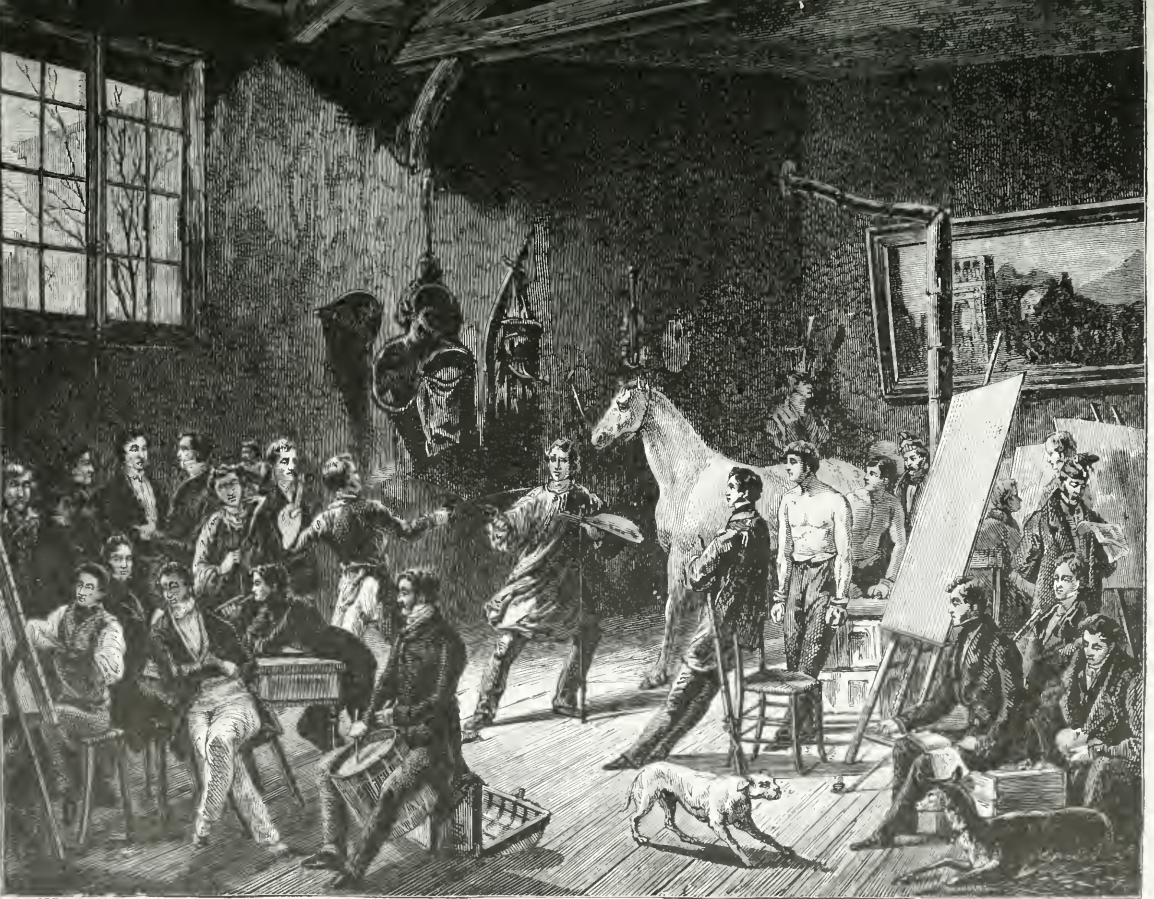
Horace reproduisit son père en l'agrandissant. Tout ce que celui-ci avait été, celui-là le fut aussi : caricaturiste, peintre de chevaux, peintre de batailles. On ignore généralement qu'il crayonna sous

la restauration beaucoup de scènes familières sur la pierre lithographique, et qu'il a laissé d'innombrables caricatures, où, avec moins de finesse et d'esprit que son père, mais avec verve et *rondeur,* si l'on me passe ce mot, qui est ici le plus expressif et qui vient le premier à l'esprit, il a touché à mille épisodes de la vie militaire. En regardant ces lithographies, d'un fond si léger et quelquefois d'une invention si vulgaire, enlevées d'un trait libre et saupoudrées de sel gaulois, on croit entendre les bonnes farces de quelque *loustic* de cantine ou de chambrée. Son crayon s'est exercé aussi aux dépens des Prussiens, des Anglais et des Russes. Enfin il a donné dans le *Journal des modes* une longue suite de dessins où le sentiment de l'art, le mouvement et la vie s'allient à l'exacte observation du costume, qui représentent, avec autant de vérité que de sens comique, les incroyables et les merveilleuses de l'empire, comme son père avait représenté ceux du Directoire. — Quant aux chevaux, on sait quelle place ils occupent dans ses tableaux militaires, et avec quelle supériorité il les peint : il suffit de rappeler ceux de *Valmy,* d'*Iéna,* de *Wagram,* de la *Smala*, et le magnifique cheval blanc qui se cabre au premier plan de la *Bataille d'Isly*. Un des rares ouvrages où il a été bien inspiré par les poètes, un de ceux où il s'est élevé à la hauteur du modèle, c'est le *Mazeppa* du palais législatif : on retrouve tout le frémissement de la poésie de Byron dans cette troupe de chevaux sauvages, à la crinière soulevée, au cou maigre et nerveux, à l'œil hagard, aux naseaux écumants, qui viennent flairer en hennissant le cadavre de leur compagnon, hument l'air avec inquiétude, bondissent, se cabrent et s'enfuient.

Mais c'est le peintre militaire qui domine en lui et qui a relégué dans l'ombre toutes les autres faces de son talent, du moins aux yeux de la foule, toujours portée à simplifier ses admirations. Deux fois racheté du service, il resta dans son atelier pour peindre les batailles que d'autres gagnaient. Il avait vingt ans lorsqu'il commença à se révéler au public par la *Prise d'une redoute.* Peu de temps après, il faisait ses premières avances à la popularité avec ces compositions mi-attendrissantes et mi-belliqueuses, qui sont toujours sûres du succès en France, et dont la liberté d'allures, la verve aisée et familière tranchaient vivement sur les productions solennelles de l'école de David : le *Polonais couché près de son cheval,* le *Cheval du trompette,* le *Chien du régiment.* Le cheval et le chien !

Carle devait être satisfait : il revivait décidément dans son fils. — Horace Vernet, pour le dire en passant, ne dédaigna jamais ces moyens faciles d'émouvoir la fibre populaire, et l'on a de lui bien d'autres lieux communs patriotiques, où un *chauvinisme* sentimental s'aiguise d'une pointe d'esprit facile et se relève d'une antithèse un peu banale : le *Soldat laboureur,* ce Bélisaire plébéien, dont la gravure a longtemps décoré les salons bourgeois à côté du *Chien du pauvre* de Vignon, et, plus tard, le *Zouave trappiste.* Le *Soldat laboureur* surtout eut une de ces vogues prodigieuses qui s'expliquent moins par le mérite de l'œuvre que par le concours des circonstances, par l'état de l'opinion à laquelle elles donnent une expression et un aliment, et qui se reconnaît, s'applaudit en elles. Sous la restauration, cette toile, qui ne nous paraît guère aujourd'hui qu'une vignette de romance élevée aux proportions d'un tableau, empruntait une signification particulière aux souvenirs de l'empire, et prenait dans des imaginations prévenues la valeur d'une grande œuvre nationale. Avec le Voltaire-Touquet, les chansons de Béranger et les airs de la reine Hortense, le *Soldat laboureur* complétait l'approvisionnement artistique et intellectuel de l'opposition *libérale.*

Horace Vernet s'était attaché à l'empire, malgré le royalisme de son père Carle, avec un entraînement bien naturel de la part d'un peintre militaire. En 1814, Napoléon l'avait décoré. Peut-être eût-il fini par l'emmener dans ses campagnes pour lui faire perpétuer sur la toile le souvenir de ses exploits, qui ne trouvèrent jamais ni un poète, ni un historien, ni un peintre digne d'eux. Waterloo vint définitivement clore l'épopée impériale, au moment où Horace se croyait près d'en devenir l'Apelles, à défaut d'un Homère; mais il se rattacha obstinément à la cause vaincue, et personne, pas même l'auteur du *Cinq mai* et des *Souvenirs du peuple,* n'a plus fait pour la création de cette merveilleuse légende de l'empire qui vint à point se substituer à une réalité dont les admirateurs mêmes étaient bien las. Le gouvernement pacifique qui succéda à ce régime héroïque du sabre ne pouvait plaire à un peintre de batailles, et il jugea naïvement qu'il en devait être pour la France absolument comme pour lui. Un gouvernement qui ne lui fournissait plus de sujets de tableaux! en bonne foi, n'était-ce pas là une crüelle humiliation nationale? Horace crut donc de sa dignité de se tenir à l'écart, et il passa pour un libéral au même titre que Béranger, parce qu'il pei-



MON ATELIER (HORACE VERNET)

gnait en pied les soldats de l'empire, que celui-ci chantait. Malentendu incroyable, — calcul de la part des uns, bévue de la part du plus grand nombre, — dont nous avons subi les conséquences. Quoi qu'il en soit, la popularité d'Horace Vernet gagna beaucoup à cette attitude, à laquelle le jury de 1822 eut la maladresse de prêter un semblant de réalité en refusant systématiquement tous ses tableaux. Les journaux montèrent à la tribune pour en appeler au public. Horace n'eut garde de manquer une occasion si propice, et il fit de son atelier un salon où il exposa les portraits du duc de Chartres et des plus célèbres députés de la gauche, le *Soldat laboureur,* le *Soldat de Waterloo,* la *Mort de Poniatowski,* la *Bataille de Jemmapes,* la *Barrière de Clichy,* etc. Ce fut un grand événement. L'admiration alla jusqu'à l'extase, surtout parmi ceux qui jusqu'alors s'étaient le moins souciés de peinture; et deux membres de l'Académie, mais non de l'Académie des beaux-arts, écrivirent une brochure où, dans le désordre de leur enthousiasme, ils comparaient Horace Vernet à Sébastien Bourdon, à Rubens, et même à Giotto, qu'on ne s'attendait guère à voir en cette affaire.

La curiosité s'attacha principalement à la toile qui représentait l'*Atelier* du peintre. C'était à la fois un tableau de genre, — des meilleurs, des plus lestes et des plus vivants qu'il ait faits, — une *réclame* spirituelle où l'amour-propre se cachait sous l'apparence de la bonhomie, et une sorte de manifeste politique. On connaît cet amusant fouillis : chien, chat, perruche, singe, gazelle, un grand cheval blanc à l'attache, modèles à demi nus, boxeurs, amateurs lisant le journal, fumant, causant des nouvelles du jour, sonnant de la trompette, battant du tambour, regardant les bustes ou les esquisses, tandis qu'au milieu du vacarme le bel Horace en vareuse, la palette et l'appui-main au bras gauche, fait des armes avec un de ses élèves, en attendant qu'il improvise un nouveau chef-d'œuvre. Au mur sont suspendus pêle-mêle des harnais, des drapeaux, des trophées d'armes, un violon, et l'*Antinoüs,* coiffé d'un shako. On se nommait l'un à l'autre chacune des vingt-cinq figures qui remplissaient la toile : le colonel Bro, l'ex-lieutenant Ledieu, qui avait vu mourir Poniatowski; le comte de Forbin, directeur des musées royaux, mais qui avait été chambellan de la princesse Borghèse et officier d'ordonnance de Junot; les généraux Boyer et Lariboisière; bien d'autres encore. On admirait le tableau, et, par-dessus tout, on admirait le jeune maître au génie facile et fécond

qui, loin de s'enfermer sous un triple verrou pour y combiner laborieusement ses chefs-d'œuvre, comme un David ou un Girodet, semblait les produire en se jouant, toutes portes ouvertes et en plein soleil!

Horace Vernet a écrit là une page de ses Mémoires, dans le même style qu'Alexandre Dumas et avec cette même pointe d'ostentation naïve qui fait sourire. Mais il n'a rien exagéré. Son atelier était devenu, en effet, grâce à l'humeur accueillante de l'hôte, un lieu de pèlerinage pour les artistes et les gens du monde, en même temps que le rendez-vous de tous les libéraux à grandes moustaches et à redingote noire boutonnée jusqu'au menton; un musée public et une sorte de succursale au café Lemblin. Cavaliers, fantassins, officiers en demi-solde, tous les grades de l'armée, tous les débris de l'empire, se relayaient chez le peintre de Valmy, de Hanau et de Montmirail; maîtres de danse, d'escrime, de boxe et de bâton, palefreniers, piqueurs, rapins, modèles des deux sexes, remplissaient du matin au soir la vaste salle, où retentissaient sans cesse le tapage des chants, du tambour, des conversations, des discussions, des assauts, l'aboiement des bouledogues et le hennissement des chevaux. Jamais un atelier n'avait fait tant de fracas en France.

Cette époque marque le plus haut point de la gloire d'Horace Vernet. Le gouvernement comprit la faute commise par le jury, surtout lorsqu'il vit le duc d'Orléans l'exploiter avec adresse en protégeant ostensiblement le jeune peintre. En ce moment celui-ci était un personnage influent dans l'État: ses tableaux servaient de signes de ralliement à un parti; on se le disputait comme un homme politique. Il se laissait faire de la meilleure grâce du monde, et dès que les commandes gouvernementales lui vinrent, il ne se montra pas plus farouche à leur égard qu'envers celles de l'opposition. C'est ainsi qu'il ne fit nulle difficulté de peindre les portraits des ducs de Berry et d'Angoulême, et la *Revue de Charles X au Champ-de-Mars*, de même que, plus tard, il devait peindre la prise de Varsovie pour le czar Nicolas, après avoir peint la *Mort de Poniatowski* pour les Polonais. En place des batailles de l'empire, il se mit à représenter les victoires de la monarchie, Bouvines et Fontenoy, dans deux grandes pages où l'on pourrait souhaiter plus de profondeur et de force, mais, la dernière surtout, d'un coloris si lumineux et si gai, d'une verve si charmante et d'un élan si joyeux! J'ignore ce que durent penser les vieux colonels de l'empire de ce libéralisme qui

capitulait à la première approche; mais il n'en souffrit nullement dans la faveur publique, et sa popularité était dès lors si bien établie, que les faveurs comme les persécutions servaient à l'accroître.

Dans les dernières années de la restauration, Horace Vernet parut entièrement rallié. Il n'avait plus de raison pour bouder un gouvernement qui s'était décidé enfin à apprécier et à utiliser son talent. Au Salon de 1825, il exposa côte à côte, dans un mélange fraternel, le *Pont d'Arcole,* la *Dernière chasse de Louis XVI* et le *Portrait du général Foy.* En même temps, comme s'il se fût donné pour tâche de satisfaire tous les goûts et de montrer l'universalité de son talent, il avait envoyé *Édith au col de cygne,* une composition théâtrale dans ce genre romantique qui commençait à devenir à la mode. Cette diversité d'inspirations, ou plutôt d'impressions, est un des caractères dominants de son œuvre. Son intelligence alerte et mobile, toujours en éveil, vibrait superficiellement à tout choc; la promptitude de sa conception, son imagination inépuisable, la prodigieuse habileté de sa main, rompue de bonne heure à toutes les difficultés du métier et aux exigences de tous les sujets, l'encourageaient à ces vaines tentatives en lui faisant illusion à lui-même; et peut-être était-il bien aise de donner le change à l'opinion, qui déjà l'enfermait dans un genre exclusif, et de prouver à la critique que lui aussi, lorsqu'il le voulait, il pouvait sortir de la prose pour parler le langage de la passion et de la poésie.

Malheureusement il ne le prouva pas. Nommé en 1828, par une nouvelle prévenance du gouvernement, au poste important, mais si peu fait pour lui, de directeur de la villa Médicis, il profita même de son séjour à Rome pour y étudier les maîtres du seizième siècle, dont il s'efforça d'imiter le grand style dans ses tableaux de *Judith et Holopherne,* de *Raphaël et Michel-Ange au Vatican.* On sait comme il y a peu réussi. Quand il sort de l'époque présente, Vernet est dépaysé, et quand il veut atteindre à la grandeur, il se guinde jusqu'à l'emphase, d'où il retombe dans la trivialité. Holopherne est un premier rôle qui vient de *se faire une tête* dans la coulisse, et Judith retrousse ses manches en tenant son grand sabre d'un air ténébreux et féroce qui donne le frisson aux spectateurs de bonne volonté, mais qui fait sourire les autres. Je n'ai jamais pu voir cette scène sans penser à je ne sais plus quel mélodrame de l'Ambigu où l'acteur Dumaine est poignardé par M[me] Laurent. Horace Vernet fut plus heureux avec le *Pape Pie VIII porté dans la basi-*

lique de Saint-Pierre, où il peignait ce qu'il avait vu. Il obtint un succès de vogue avec la *Confession du brigand* et le *Combat des brigands contre les carabiniers du pape,* deux sujets parfaitement dans les cordes de son talent : sans chercher à rivaliser avec Raphaël, ni même avec Léopold Robert, il se contentait d'y frayer la voie au *Fra Diavolo* de Scribe et mettait l'Italie à la portée de toutes les intelligences.

En somme, les années qu'il passa à Rome furent à peu près perdues pour l'art et pour lui. Il était jeté hors de sa voie, et qui sait s'il n'eût point fini par la perdre? Mais la révolution de 1830 venait de porter au pouvoir un prince depuis longtemps le protecteur déclaré et l'ami personnel d'Horace Vernet. Remplacé à Rome par Ingres, qui était bien cette fois l'homme qu'il fallait à l'école, il rentra en France au moment de la fondation du musée national de Versailles, et fut chargé par le roi Louis-Philippe d'en décorer à lui seul une des principales galeries. Dans ce palais d'une splendeur écrasante, dont la richesse fatigue plus encore qu'elle n'éblouit; dans ce musée, le plus vaste du monde, où il faut chercher péniblement quelques centaines de toiles excellentes ou remarquables à travers des milliers de toiles médiocres et quelquefois pitoyables ; où les entrepreneurs de peintures à la toise ont comblé de leurs barbouillages pseudo-académiques et pseudo-nationaux les intervalles restés vides entre les tableaux de Gérard, de Gros et de David; où l'histoire entière de la France se résume presque exclusivement en une interminable série de batailles, le triomphateur, le maître du lieu, celui qu'on rencontre partout, s'étalant à l'aise et semblant faire aux autres artistes les honneurs de chez lui, celui que la foule regarde et admire par-dessus tous, c'est Horace Vernet. Le nom de Vernet et celui du musée de Versailles sont inséparables.

Que de ressources et quel ressort dans cette vaillante nature, toujours prête à la production comme une terre généreuse qui n'a pas besoin de jachère! Sur tant de tableaux, il n'en est presque pas un où ne se retrouvent les mêmes qualités de verve, d'abondance facile, de clarté, de mouvement, de souplesse pittoresque. Il peint vraiment la bataille *moderne :* il fait manœuvrer les grandes masses avec l'ensemble d'une formidable machine de guerre; il heurte l'une contre l'autre, non plus une douzaine de cavaliers, comme Lebrun, Bourguignon ou Van der Meulen, mais deux armées, substituant aux Achilles solitaires des anciennes toiles le *régiment,* ce héros

collectif et anonyme des victoires du dix-neuvième siècle. Rien n'y manque, pas plus le chirurgien, le tambour, la vivandière, que l'état-major. La série de ses œuvres est combinée de manière à dérouler successivement sous nos yeux les phases diverses de ce drame sanglant qu'on appelle une bataille, et à y faire remplir tour à tour le premier rôle aux diverses parties de l'armée. Il a pris résolument son parti du costume moderne, sans chercher à le déguiser ou à l'atténuer, et ce costume, il le sait par cœur jusqu'au dernier bouton, de manière à défier l'examen du capitaine d'habillement. Il sait aussi la figure, l'expression, l'attitude et le geste du soldat, la manière dont il se comporte à la parade ou dans la mêlée, dont il arme son fusil, charge à la baïonnette, escalade un mur ou un rocher, court à l'ennemi, frappe et tombe. Il a étudié à fond toutes les nuances qui distinguent la démarche du fantassin de celle du cavalier, et la différence qu'il y a entre le soldat républicain de Jemmapes, le soldat impérial d'Iéna et le zouave de l'armée d'Afrique. Son grenadier n'a pas l'allure épique du grognard de Charlet ou de Raffet; c'est le vrai soldat, ni plus ni moins, le *troupier* modèle, d'une tenue irréprochable, brave au feu, fidèle à la cantine, bon compagnon de corps de garde et de chambrée, orgueil du colonel, joie du gamin et admiration du bourgeois. On ne saurait croire à quel point cette exactitude mathématique dans les moindres détails, jointe à la netteté et au mouvement de la composition, a contribué au succès sans exemple d'Horace Vernet, chez un peuple dont tous les instincts sont profondément militaires.

A force de peindre des soldats, l'artiste avait fini par prendre lui-même une tournure soldatesque, comme ces acteurs qui portent dans leur vie privée les habitudes de leurs rôles de théâtre : sa parole brève, sa brusquerie tour à tour joviale ou grondeuse, son allure raide et ferme, ses cheveux coupés en brosse, ses énormes moustaches soulignées d'une impériale belliqueuse, sa redingote fermée jusqu'au menton, lui donnaient la physionomie de quelque commandant en retraite. Il avait, d'ailleurs, plus d'une fois vécu sous la tente et couché au bivouac, pour voir le soldat de près; et je ne jurerais pas qu'il n'ait fini par croire, avec les fantassins naïfs qui s'admiraient dans ses toiles, qu'il avait gagné pour sa part les victoires qu'il peignait si bien, ou du moins que c'était tout exprès pour lui qu'on avait pris Constantine et bombardé Saint-Jean-d'Ulloa.

Quel que soit le jugement définitif qu'on porte sur la puissance

artistique d'Horace Vernet, il faut bien reconnaître d'abord à tous ses ouvrages, même aux plus médiocres, un feu, une jeunesse, une agilité de conception et une prestesse de composition vraiment extra-



PRISE DE CONSTANTINE (HORACE VERNET)

ordinaires; une sorte d'épanouissement libre et naturel, une clarté parfaite, quoiqu'elle n'ait rien de méthodique; par-dessus tout, une justesse de coup d'œil incroyable, et le don de saisir le mouvement dans ce qu'il a de plus insaisissable, de l'attraper au vol, pour ainsi

dire, et de le fixer sur la toile. L'esprit d'Horace Vernet, servi par une main sûre d'elle, a la précision et la sûreté de l'objectif photographique; tout ce qu'il voit s'y fixe exactement et nettement, mais sans choix, sans unité et sans concentration dans l'effet. Nul détail n'est sacrifié à l'ensemble; tous les épisodes viennent s'y ranger sur le même plan et sous la même lumière. On dirait que le modèle s'impose à lui, que les souvenirs obsèdent de toutes parts sa mémoire trop tenace et son imagination trop riche, et qu'une fois la brosse à la main il ne se sent plus libre de s'arrêter. Il a manqué à Horace Vernet cette forte discipline qui s'apprend dans la sévérité des premières études et la pratique assidue des chefs-d'œuvre. Son éducation artistique, comme son éducation intellectuelle, avait été singulièrement négligée par suite de la faiblesse paternelle, et il en porta la peine toute sa vie. Il s'accoutuma de bonne heure à n'avoir que ses goûts pour règle de son talent, et à dédaigner ce qu'il ne pouvait atteindre. Impatient de tout joug et prompt à se lasser de tout effort que le succès ne couronnait pas assez vite, il entra dans l'art avec la fougue, d'abord intempérante et mal réglée, de ses qualités natives, qu'il affermit et dégagea par degrés, mais sans parvenir à les étendre ni à les compléter, même quand, à Rome, il sentit enfin ce qui lui manquait, en face de ces éternels chefs-d'œuvre qui lui donnèrent tout à coup la révélation du style et l'éblouissante mais inutile intuition du beau. Il avait peut-être le tempérament d'un grand peintre; il n'en a jamais eu l'art profond ni le sentiment idéal. Les lacunes de son éducation se retrouvent dans son talent.

Je l'ai dit, Horace Vernet est surtout un tempérament et un instinct. L'idée, même l'idée pittoresque, prise au sens le plus élevé du mot, manque à presque toutes ses productions. Il a la vérité, il a le naturel, il a la vie, mais il n'a pas le style, qui est le cachet des maîtres; et ce défaut, malgré la surabondance et l'éclat de toutes ses qualités moyennes, le condamne à un rang subalterne dans l'histoire de l'art. Il reçoit des impressions vives de tous les objets qui l'entourent; mais ces impressions toutes morales, qui viennent de plus haut et qui saisissent l'âme dans l'éclair de l'inspiration, il ne les connaît pas. De là cette singulière absence d'émotion dans un genre qui ne peut s'en passer. Une bataille de Salvator ou du Bourguignon épouvante; une bataille de Gros mêle le pathétique au grandiose. Descendons plus bas. Allez voir dans une des salles de Ver-

sailles la *Retraite de Russie*, par M. Yvon, qui ne souffre pas tant qu'on pourrait croire de ce redoutable voisinage, et vous vous sentirez le cœur serré d'une tristesse et d'une pitié profondes. Mais les batailles d'Horace Vernet, exécutées d'un pinceau alerte et fringant, dans une gamme claire et avec une sorte de désinvolture, laissent le spectateur parfaitement froid. J'entends qu'ils l'amusent, qu ils l'intéressent même, sans aller au delà[1]. Il ne voit que les côtés triomphants et gais de la guerre, l'ivresse du bruit et du mouvement, les chevaux qui passent comme un tourbillon, l'éclat des uniformes, le drapeau qui brille, le clairon qui sonne. D'instinct, il choisit presque toujours dans ses tableaux le moment de la victoire. On y sent l'homme qui a massacré trente ans Français, Anglais, Prussiens et Bédouins, sans sortir du calme le plus profond, parmi les conversations et les rires, en fredonnant quelque chanson d'atelier.

De toutes les qualités comme de tous les défauts d'Horace Vernet, le type le plus complet, le plus justement célèbre, c'est la *Prise de la Smala*. Il faudrait se placer à cent cinquante pas pour embrasser dans son ensemble cette œuvre de vingt et un mètres et demi de développement, ce qui revient à dire qu'on ne peut la voir d'ensemble qu'à la condition de ne la plus voir du tout. Cette seule observation suffit pour condamner l'idée du peintre, qui a cru faire grand en faisant *long*, et, au lieu de concentrer le sujet dans ses points essentiels, de le résumer dans ses épisodes significatifs, en a délayé les détails avec une complaisance prolixe. Il ne sait ou ne veut pas mettre en pratique la loi du sacrifice; il donne une importance uniforme aux moindres accessoires. Les gazelles qui bondissent sur les côtés de la tente, les bœufs effarés, les marabouts, les chevaux, le juif qui se sauve avec son argent, les femmes arabes, les soldats français, la mère renversée, l'idiote jouant avec une pastèque, tout cela est peint sur le même ton, avec la même force et dans la même lumière. Ce n'est plus un tableau, c'est une toile de décor ou de panorama, qu'il faudrait dérouler sur un cylindre, et que, à défaut de cette ressource, on est réduit à parcourir alinéa par alinéa, comme un bulletin du ministère de la guerre. L'action décousue s'éparpille.

Et chaque acte en la pièce est une pièce entière.

[1] Exceptons-en quelques pages, comme la *Barrière de Clichy* et *Montmirail*, où il semble qu'un sentiment d'émotion patriotique ait effleuré son âme et un moment dirigé sa main.

Horace Vernet a fini lorsqu'il n'a plus eu de toile; mais il pouvait indifféremment s'arrêter à mi-chemin, ou coudre à sa frise un supplément de dix mètres, sans rien changer au tableau. Coupez la *Smala* en trois tranches, et vous aurez trois compositions distinctes, aussi complètes en elles-mêmes que la première, sauf que chacune d'elles n'aura plus que sept mètres de longueur. Il est vrai que les morceaux en seront bons; car, avec tous ses défauts, la *Prise de la Smala* reste une œuvre étonnante de verve, de lumière, de mouvement et d'éclat. On n'a jamais remué une si vaste masse avec plus d'aisance et de certitude sur tous les points. La chaleur du soleil d'Afrique a passé sur cette toile, où respirent le tumulte de la surprise, l'ivresse rapide et joyeuse de la conquête. Tout est bruit, effarement et désordre; tout s'agite, tout pétille, tout galope, tout charge ou tout fuit dans le tumulte harmonieux de cette immense mêlée, éblouissante comme une *fantasia* arabe, et sur laquelle plane je ne sais quelle allégresse légère et triomphante.

Un grand nombre de ses batailles sont d'une étendue vraiment exorbitante, sans égaler sur ce point la *Prise de la Smala*. Couvrir une toile de vingt mètres, c'était un jeu pour sa main, pour son esprit une fête où il s'oubliait. Peut-être aussi cédait-il au vague désir d'étonner la foule, toujours plus ou moins dupe de l'apparence. Il en est de ces tableaux comme de la longue lettre que Pascal s'excusait de n'avoir pas eu le temps de faire plus courte. Cette diffusion ne nuit pas seulement à l'unité d'impression et d'effet, elle nuit également à la chaleur de l'ensemble : il refroidit sa verve en tous ces circuits, ou, en l'éparpillant, il lui enlève de sa force et de sa profondeur. Malgré la dimension de ses œuvres, souvent le souffle lui manque : c'est un peintre de détails, qui fait ses miniatures en grand.

L'épisode joue un rôle envahissant dans les ouvrages d'Horace Vernet. Pas un où l'œil ne soit distrait par quelque groupe isolé, qui forme tableau, comme le juif de la *Smala*, la cantinière de *Jemmapes*, le tambour-major de la *Prise de Constantine*, le chirurgien pansant les blessés dans la *Bataille d'Isly*, l'officier du *Siège d'Anvers*, qui rallume son cigare au feu du bivouac d'un groupe de soldats, les artilleurs poussant à la roue et le zouave revenant bras dessus bras dessous avec un grand highlander dans la *Bataille de l'Alma*, le jeune valet qui maintient les deux chiens au premier plan de la *Bataille de Bouvines*. Presque toujours, on le voit, ces

épisodes sont du style familier, et, soit calcul, soit plutôt penchant naturel d'un esprit porté à l'anecdote, viennent jeter, à travers la sévérité d'un tableau d'histoire, l'agréable contraste d'une scène de genre. Quelquefois l'artiste, amoureux de l'infiniment petit, y poursuit l'effet jusqu'à une sorte de puérilité. Dans son beau portrait du *Frère Philippe*, il semble qu'il ait attaché la plus haute importance aux grosses lunettes déposées sur la table, et surtout à cette crevasse du mur, qui, en effet, plus que le portrait lui-même, a excité bien des admirations naïves.

Horace Vernet a fait d'innombrables portraits, mais presque tous militaires. La simple énumération de ses travaux remplirait un volume et lasserait l'attention la plus intrépide. Sa fécondité égale, si elle ne la dépasse, celle d'Alexandre Dumas et de Scribe, à qui on l'a souvent comparé, ou, pour rester dans le domaine de l'art, celle de Rubens, avec cette différence, tout à son avantage, qu'il n'eut jamais de collaborateurs. Ses œuvres, mises bout à bout, couvriraient une étendue de plusieurs kilomètres. Il a laissé environ cinq cents tableaux, dont quelques-uns en valent dix au moins pour la dimension, sans compter plus de douze à quinze cents dessins, — et il n'a rien emprunté à personne. Du reste, cette énumération ne serait pas seulement fastidieuse, elle serait inutile. Ce qui importe, ce n'est pas tant le titre de ses ouvrages que la nature de son talent; et partout, depuis ses lithographies caricaturales des *Soldats jouant à la drogue* et du *Lancier plumant un poulet*, jusqu'à ses épopées militaires ou ses pastorales bibliques (*Abraham renvoyant Agar, Rebecca donnant à boire à Éliézer*), ce talent reste absolument identique sous la variété de ses manifestations.

Horace Vernet n'est pas un de ces grands artistes qui ouvrent une voie nouvelle ou se créent une place à part, au-dessus des autres, en élevant à leur plus haut degré de développement les ressources habituelles de l'art. Son originalité, qui vient de son indépendance, n'a point la fermeté, le relief et l'accent des maîtres souverains; il ne copie pas les types consacrés, mais il n'a pas su devenir un type à son tour. Il y a des chefs d'école, comme Eugène Delacroix, qui n'ont pas eu d'élèves. Personne n'a eu plus d'élèves et d'imitateurs qu'Horace Vernet; et pourtant ce n'est pas un chef d'école. Au contraire, il a toujours louvoyé entre les écoles, à égale distance des partis adverses. Inventeur facile plus que profond, il n'a guère qu'une imagination de surface, qui se joue à fleur de peau de tous

les sujets. Dessinateur exact, alerte et délié, plutôt que savant, il n'est guère qu'un demi-coloriste, comme son père et son aïeul. Ce n'est pas que son pinceau soit jamais terne et lourd; ce n'est pas



LA POSTE AU DÉSERT (HORACE VERNET)

qu'il ne sache faire circuler l'air autour de ses personnages, les attaquer d'une touche vivante et hardie, inonder ses tableaux d'un rayon de soleil; mais c'est qu'il ignore ou dédaigne l'emploi du clair-obscur, qui double l'effet de la lumière en la ménageant; c'est que

son coloris, diffus comme sa composition, manque souvent de ressort, de finesse et de variété. Il ne sort guère d'une gamme tricolore, et l'on dirait parfois qu'il compose sa palette avec les couleurs du drapeau national. Il en vint même, dans les derniers temps, à réduire encore systématiquement le cercle de ses tons jusqu'à donner un aspect uniformément bleuâtre à son *Siège de Rome,* tableau bien médiocre pour un si grand sujet. Ses teintes, quelquefois crues, se juxtaposent l'une à l'autre, sans se soumettre à une harmonie dominante. Des fines nuances et des combinaisons délicates qui charment l'œil sur les toiles des coloristes, il ne s'en est point préoccupé un instant.

La préoccupation et la méditation n'étaient pas le fait de ce journaliste de la peinture, condamné à une improvisation continuelle, et forcé d'avoir du talent tous les jours et argent comptant. Horace Vernet, d'ailleurs, n'était rien moins qu'un idéologue et un abstracteur de quintessence. Les grands problèmes de l'art n'ont jamais troublé son sommeil. Indifférent aux systèmes et aux théories, il avait pour toutes ces questions qui divisent la critique le mépris tranquille et décidé de l'homme d'action pour les rêveurs. Quand d'autres discutaient, il peignait : produire, c'était sa manière de penser. Le bon Mendelssohn, qui le fréquenta à Rome en 1831, en fut tout déconcerté dans ses idées germaniques. « S'il voit un objet qui lui plaise, écrivait-il à un ami, il le dessine; et tandis que nous délibérons pour savoir si la chose est belle, il a depuis longtemps créé une nouvelle œuvre. Il brouille et confond toutes nos méthodes, toutes nos échelles d'esthétique. » Nature énergique et mobile, ardente et vivace, ayant la souplesse et le ressort de l'acier, d'une abondance intarissable et d'une activité dévorante, il semblait possédé d'un besoin de mouvement et d'une rage de travail qu'il dépensait jour et nuit. Mais l'activité de cette imagination, toujours jeune et fraîche, n'avait rien de fiévreux ni de tourmenté; et toutes les turbulences de sa vie ne parvenaient point à troubler l'éternelle sérénité de cet esprit, qu'une facilité merveilleuse sauvait de l'apparence même de l'effort. Son existence était un divertissant mélange des éléments les plus disparates : excursions lointaines, travaux acharnés, combats et campagnes, séances à l'Académie et leçons à l'École des beaux-arts, calembours et charges d'atelier, relations sociales très étendues, visites aux cours étrangères, causeries familières en petit comité, service actif dans les hauts grades de la garde

nationale, missions diplomatiques; que sais-je encore? Il y a à la fois du soldat, du *rapin,* de l'artiste et de l'homme du monde dans cette vie curieuse qui, étudiée de près, ressemble à un vaudeville romanesque à grand spectacle. Il a *longtemps parcouru le monde,* faisant moisson de nouveaux sites et de nouveaux types pour ses tableaux. Quand on le croyait à Paris ou à sa villa de Versailles, il était dans son château d'Hyères, sur la façade duquel il avait fait graver pour tout blason ces quatre dates : 1689, 1714, 1758, 1789, c'est-à-dire l'année de la naissance de chacun des quatre Vernet (en y comprenant Antoine). Quand on le croyait à Hyères, il était déjà parti pour son domaine d'Algérie, ou pour l'Égypte, la Syrie, la Palestine, la Crimée. Il a voyagé par tous les véhicules possibles: en bateau, en wagon, en traîneau, à cheval, à dos de dromadaire ou à dos de mulet, campant au besoin sous la tente ou couchant à la belle étoile. Mais la vapeur surtout semblait faite exprès pour une vie aussi remplie, pour un coup d'œil aussi prompt et une intelligence aussi nette. Il a étudié et peint l'ancien monde presque tout entier à vol d'oiseau.

Homme heureux et véritable enfant gâté de la fortune, que ce dernier des Vernet! Même après son aïeul et son père, on peut l'appeler ainsi. Dès l'abord, il trouva toutes les portes ouvertes devant le nom doublement illustre qu'il portait. Après avoir commencé par travailler pour des journaux de modes et par faire des dessins à six francs, marié à vingt ans, — comme Joseph et Carle, — avec cent écus de dot, car l'aimable et léger auteur des *Incroyables* avait amassé plus de gloire que d'argent, il avait fini par gagner des millions à la pointe du pinceau. Médaillé de première classe à vingt-deux ans, chevalier de la Légion d'honneur à vingt-cinq, officier à trente-cinq, membre de l'Institut à trente-six, directeur de l'École de Rome à trente-huit, commandeur en 1842, décoré de la grande médaille à l'Exposition universelle de 1855, Horace Vernet fut chamarré de tous les ordres et de tous les cordons de l'Europe, comblé de toutes les distinctions et de toutes les faveurs. Il fut tour à tour protégé par Marie-Louise et le roi Jérôme, courtisé par la restauration, choyé par Louis-Philippe, et, un jour qu'à la suite d'une *brouille* avec son ami le roi il était parti brusquement pour Saint-Pétersbourg, accueilli avec enthousiasme par le czar Nicolas, qui l'installa aussitôt, le pinceau à la main, dans son musée impérial, et voulut même se faire son élève. On raconte que Charles X lui

offrit le titre de baron et Louis-Philippe la pairie. Il eut l'esprit de comprendre que le nom d'Horace Vernet sonnait mieux à l'oreille que celui de baron Vernet, pair de France. Nul artiste peut-être ne connut au même degré cette popularité enivrante qui est un danger autant qu'une gloire, et à laquelle il fit plus d'un sacrifice qui ne lui coûta guère. Mais sur la fin son étoile commençait à pâlir : la mort successive de sa fille unique, mariée à Paul Delaroche, et de son gendre lui-même; le renversement de Louis-Philippe, rude coup porté à ses affections comme à ses habitudes; d'autres chagrins encore, le préparèrent à sentir plus vivement les attaques de la critique, qui ne lui furent pas épargnées dans la dernière période de sa vie, mais qui n'atteignirent en rien les prédilections de la foule. On se lasse en France de tout ce qui dure, des dynasties artistiques comme des dynasties royales, et en 1863, quand Horace mourut, celle des Vernet durait depuis plus d'un siècle! Il était temps qu'elle finît.

Au fond, les trois Vernet ne sont qu'un seul et même artiste sous les trois incarnations diverses du peintre de marine et de paysage, du peintre de mœurs et du peintre de batailles. L'air de famille se marque en eux avec une singulière persistance, et les réunit en un groupe compact à travers la différence des genres et des époques. De leur vie, comme de leurs œuvres, se dégage à chaque pas la trace de cette tradition héréditaire, qui est en même temps une tradition nationale. Celui qui a le plus approché de la perfection classique, c'est Joseph; Carle est le plus spirituel; mais Horace est à la fois le plus fécond, le plus varié, celui dont la carrière a jeté le plus d'éclat et dont le nom a fait le plus de bruit. J'ai tâché de mettre en relief, sans dissimuler ses défauts, les qualités foncières de ce talent primesautier, indépendant, net et vif, leste et dispos, plein de bonne grâce et de belle humeur, copieux et pourtant agile et court-vêtu comme la Perrette de la Fontaine. J'ai noté les lignes caractéristiques de cette figure ouverte, mobile et martiale, à l'allure rapide et brusque, mêlant parfois une pointe de sentiment à sa décision joyeuse. J'ai dit comment, dans ses meilleures œuvres, l'aisance et le naturel se joignent à la solidité et au bon sens, la clarté et la raison à la légèreté et même à l'éclat. Je ne sais si la postérité gardera à Horace Vernet une place proportionnée au nombre de ses productions, au rôle qu'il a rempli et à la faveur que lui témoigna la foule : peut-être est-il de ceux dont le génie facile, plus abondant

que choisi et plus séduisant que profond, reçoit comptant la meilleure part de sa gloire. Mais il est difficile d'engager la postérité dans ces débats du moment. Laissons-lui faire son œuvre, et rappelons-nous que, à vouloir prévenir son jugement, les critiques se sont souvent exposés à le voir se retourner contre eux.

M. Amédée Durande a publié, peu de temps après la mort du peintre de la *Smala*, la correspondance des trois Vernet, surtout celle d'Horace, qui occupe à elle seule plus des trois quarts du volume. Ces lettres ne sont pas toutes inédites, à beaucoup près, mais l'éditeur en a augmenté le nombre, et c'est la première fois qu'on les trouve réunies.

La plus ancienne lettre d'Horace est datée de Rome, le 3 mars 1820. A cette époque, il avait trente et un ans, et il était déjà célèbre. Il avait fait de son atelier un des rendez-vous de l'opposition, et c'était peut-être pour soustraire son fils à l'entraînement de cette opposition juvénile qui lui semblait compromettre son avenir, autant que pour achever son éducation d'artiste, que Carle l'avait entraîné à Rome.

« J'espère tirer un grand fruit de mon voyage, écrivait-il à son oncle... Il est temps de penser sérieusement, car l'âge arrive sans qu'on s'en doute, et lorsqu'on veut faire un effort pour devenir meilleur, les forces vous manquent, et l'âme ne peut pas plus se redresser que les reins. »

Mais tous ces beaux projets aboutirent à un séjour de six semaines, après lequel le père et le fils se hâtèrent de revenir à Paris, déjà ennuyés de ce long exil.

Horace devait retourner à Rome en 1828, cette fois investi d'un titre officiel et comme directeur de la villa Médicis. Du jour où la restauration se décida à apprécier et à utiliser le talent d'Horace Vernet, celui-ci trouva de très bonne foi qu'on avait beaucoup exagéré ses fautes. On le vit peindre les portraits des ducs de Berry et d'Angoulême, la *Revue de Charles X au Champ-de-Mars,* les vieilles victoires de la monarchie côte à côte avec les jeunes victoires de l'empire, et, au Salon de 1825, associer, dans un mélange éclectique et fraternel, la *Dernière chasse de Louis XVI* au *Pont d'Arcole* et au *Portrait du général Foy.* Sa nomination au poste important, mais qui semblait si peu fait pour lui, de directeur de l'École de Rome, acheva la réconciliation.

Une fois installé à Rome, Horace Vernet se mit à étudier les grands peintres de l'école italienne, qu'il avait peu pratiqués jusqu'alors.

« On me dira, écrivait-il, que le séjour de Rome ne peut m'être d'une grande utilité, mais je vous dirai que je pense le contraire... Telle suffisance qu'on puisse avoir, on ne peut s'empêcher de se comparer à un provincial qui entre pour la première fois dans un salon. »

Horace Vernet savait parfaitement ce qui lui manquait; il le prouve plusieurs fois dans ses lettres. Mais il avait tort de croire que, avec l'insuffisance de ses premières études et la nature de son tempérament artistique, il pourrait beaucoup profiter au commerce des maîtres de la renaissance.

La révolution de 1830 le sauva, en portant sur le trône un prince qui était son protecteur et son ami personnel, et qui ne tarda pas à le rappeler pour l'associer à ses projets. Il a exprimé dans sa correspondance l'enthousiasme avec lequel il accueillit cet événement :

« Permettez-moi, madame la comtesse (la lettre était adressée à une des dames d'honneur de la nouvelle reine), de vous parler de ma joie de me sentir sur la tête la cocarde tricolore. Elle n'a fait, à bien dire, que changer de place : je la gardais toujours cachée au fond de mon cœur. Les jours de fête, à la saint Jemmapes, à la saint Montmirail, etc., j'en laissais passer un bout; mais aujourd'hui elle prend l'air à son aise, et qu'elle est belle et brillante! que son auréole est pure! Lorsque je regarde ma palette, je ne trouve plus de couleurs assez vives pour la peindre. »

Après une première et rapide excursion dans cette Algérie qu'il devait revoir si souvent, il retourna à Rome jusqu'en 1835. Ce fut là qu'il maria sa fille à Paul Delaroche, afin d'esquiver ainsi les conséquences de la loi salique, et de suppléer, par une adroite fusion, à la descendance masculine qui lui manquait. La vieille branche se greffa sur un tronc jeune et vivace, qui devait confondre les noms et les droits des deux races dans ses rejetons, et perpétuer la dynastie des Vernet en la renouvelant : « Deux cents ans de peinture dans la famille et un croisement qui relèvera l'espèce, — écrivait à ce propos Horace, avec sa familiarité joyeuse, à l'un de ses amis, — voilà du passé et de l'avenir : le premier, pas trop mauvais, et l'autre superbe, il est permis de le croire. Je puis mourir à présent la

bouche en cœur. » On sait comment la fortune, complice des défiances et des jalousies d'un siècle démocrate contre toutes les hérédités monarchiques, a déjoué ces calculs.

Il rentra en France au moment de la fondation du musée national de Versailles, dont il allait faire la gloire, et qui allait achever la sienne. Sa première exposition fut brillante : il avait envoyé simultanément les batailles de *Fontenoy*, d'*Iéna*, de *Friedland* et de *Wagram*. Mais son humeur inquiète et mobile ne pouvait lui permettre de rester longtemps en place. Rien n'égalait l'activité dévorante et le besoin de mouvement de cette nature vivace, pour qui le repos était un supplice. Il ne demandait donc qu'un prétexte pour se remettre en course : le gouvernement se chargea bien vite de lui en fournir un qui ressemblait à une raison.

Peu de temps après son retour à Paris, il se brouilla avec Louis-Philippe au sujet d'un de ses tableaux : Horace Vernet avait une dignité ombrageuse qui se cabrait aisément, dès qu'il croyait son honneur d'artiste en jeu. Il en avait déjà donné des preuves pendant qu'il dirigeait l'École de Rome, notamment dans sa correspondance avec M. Thiers. Froissé dans son orgueil, il se mit brusquement en route vers la Russie : « Pour un homme qui avait soif de liberté, dit M. Durande, il faut avouer qu'il choisissait une singulière direction. »

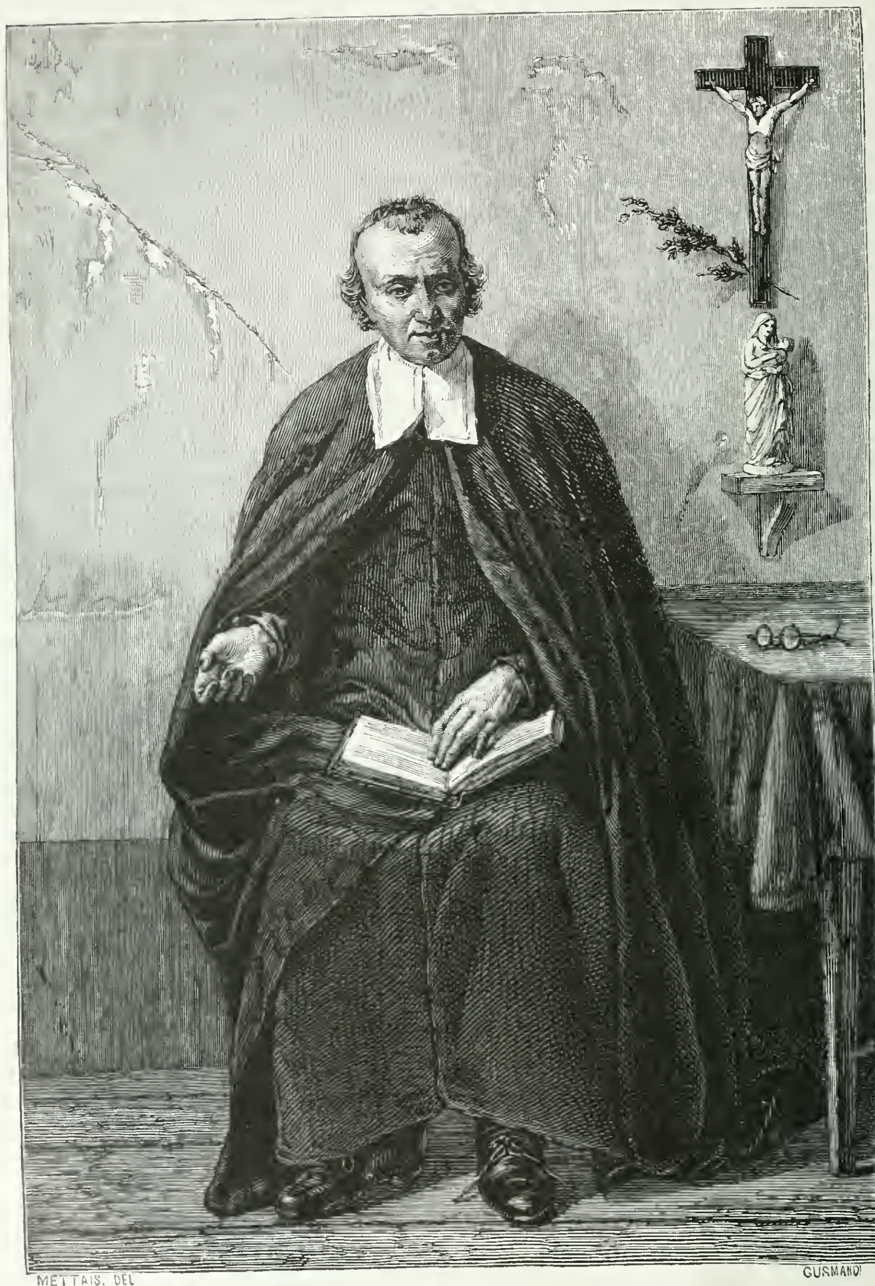
Je n'ai pas l'intention de suivre Horace Vernet dans ce voyage, non plus que dans tous ceux qui le suivirent. La tâche serait trop longue. Mais ces excursions multipliées sont pour nous le point le plus intéressant de sa longue carrière, parce que c'est à elles que nous sommes redevables de la plupart de ses lettres, des plus curieuses et des plus caractéristiques, de celles où il se montre le mieux, comme homme et comme artiste, avec cette sincérité naïve qui ne songe point à se draper pour la postérité.

Horace Vernet écrit comme il peint, sans retouches. Sa correspondance est joyeusement enlevée à la pointe d'une plume agile, intrépide et gaillarde, et il semble qu'on y entende les fanfares du clairon et le roulement du tambour. On y trouve les mêmes qualités de verve, de souplesse alerte, d'abondance facile, de clarté, de mouvement et d'entrain que dans ses toiles. Il a le style *troupier* et *bon enfant*. Sa belle humeur s'épanche en plaisanteries innombrables, qui ne sont pas toujours suffisamment choisies, et qui eussent plus d'une fois fait rougir l'Institut en corps. Calembredaines de caserne, calembours de loustic en goguette, charges de rapin en

vacances, tout lui est bon. Il ne hait pas la trivialité, et glisse même volontiers dans la farce de *haulte graisse* et les facéties à la Rabelais.

Cependant, au milieu de ce dévergondage d'une plume qui cabriole la bride sur le cou, comme un enfant à cheval sur son manche à balai, on aperçoit un grand fonds de bon sens, beaucoup de justesse d'esprit et beaucoup de cœur. Souvent il lui arrive de juger les hommes et les contrées d'un mot familier qui va droit au but, — comme lorsqu'il nous peint en deux lignes cette prospérité factice et purement extérieure de la Russie, pays fondé sur une « boursouflure, et rien dessous;... partagé en deux, sans intermédiaire qui puisse amortir l'effet du marteau sur l'enclume;... où l'on accroche des oranges aux sapins pour avoir des fruits; » ou bien lorsqu'il décrit l'impression que lui fait cette grande *villasse* de Constantinople : « J'ai beau me battre les flancs pour m'enthousiasmer, impossible! Je ne vois que des maisons de bois et des espèces de grosses tourtes entourées plus ou moins de chandelles, qu'on appelle mosquées et minarets, mais rien de pittoresque, rien de cette originalité de la belle Syrie, rien de cette *brutalité* de l'homme qui fait ressortir les œuvres de la civilisation. Tout est rond, tout est mou : c'est le sérail de la pensée. Enfin je me sens énervé, et il ne faudrait pas longtemps pour que mes idées prissent du ventre comme les vilains Turcs que je rencontre dans les rues. »

Ce sentiment juste et vif, il le porte dans l'appréciation des artistes, même de ses rivaux. Personne n'a mieux jugé et mieux défendu M. Ingres, qu'on lui aurait cependant pardonné de ne pas comprendre, tant la nature et la direction de leurs talents les avait placés aux deux pôles opposés de l'art! Il y a quelque part, dans ses lettres, une page paradoxale et irrévérencieuse sur Murillo, mais qu'il ne faut prendre sans doute que pour une boutade, et qui, en tout cas, ne prouve rien autre chose qu'une connaissance insuffisante de l'histoire de l'art. Je l'ai déjà dit : en dehors de la pratique, les études d'Horace Vernet n'avaient eu ni toute la solidité ni toute l'étendue désirable. Il y suppléait par une mémoire prodigieuse, une faculté de perception et d'assimilation vraiment étonnante. C'était un homme de première impression et de premier mouvement. Il a décrit plusieurs fois la façon dont les sensations du monde extérieur arrivaient jusqu'à son esprit, d'où elles sortaient métamorphosées en tableaux.



LE FRÈRE PHILIPPE (HORACE VERNET)

Tel est le trait saillant de la nature artistique de Vernet : la peinture lui fluait, pour ainsi dire, par tous les pores; c'était moins pour lui un travail qu'un soulagement. Ses lettres abondent en amusantes révélations sur ce point. Il n'est jamais plus heureux que lorsqu'il peut dire : « Je *travaille ferme* depuis trois jours. » On le voit d'ici, leste et pimpant sous sa blouse d'atelier, les mains barbouillées de couleurs, et chantonnant d'une voix fausse des vers d'opéra, tandis qu'il couvre avec fougue à lui seul une toile de vingt à trente pieds, sans même prendre la peine de faire une esquisse préparatoire. Il écrivait à sa femme, le 11 octobre 1842, dans le cours de la grande tournée qu'il avait entreprise en compagnie de l'empereur Nicolas : « Plus que deux cents lieues, et dans quelques jours nous serons rentrés en ville. Alors je me coupe les jambes et je me fixe devant mon chevalet. La rage de la peinture commence à me faire sentir son despotisme. Je n'aspire qu'à reprendre ma veste grise. Je suis allé voir chez S... quelques-uns de ses tableaux. J'ai voulu lui donner des conseils; sa palette était là : je n'ai pas pu y tenir, je m'en suis emparé, et j'ai barbouillé avec un bonheur que je ne puis te rendre. Tiens, je ne veux plus y penser, car, au lieu d'écrire, je ferais un dessin. »

Il est impossible de ne pas se sentir soi-même tout ragaillardi par cette allégresse communicative. On comprend mieux dès lors la philosophie avec laquelle Horace Vernet accueillait les critiques. Un jour que sa femme avait fulminé dans une de ses lettres contre l'injustice des journaux, ce qui est bien pardonnable à la femme d'un artiste critiqué, il lui répondait avec son bon sens ordinaire : « Que m'importent leurs injures s'ils ont tort? et s'ils ont raison, qu'y a-t-il de mieux à faire que de baisser la tête? Quant à moi, je fais de mon mieux. Lorsque je quitte mon atelier pour me reposer, je le fais la conscience pure, comme la plus belle fille du monde qui n'a pu donner que ce qu'elle avait. » Et ailleurs : « Je me soumets d'avance aux critiques. Je veux être critiqué, moi : si je ne l'avais été, je ne me connaîtrais pas. Juste, la critique m'a donné des leçons; injuste, elle m'a donné des forces. Ne suis-je donc plus assez robuste pour me défendre contre elle? Quand je ne le pourrai plus, alors je me cacherai tout à fait. » Mme Vernet était dans son rôle, et Horace Vernet dans le sien. Du reste, cette philosophie lui fut longtemps facile; mais sur la fin, lorsque le concert des voix discordantes qui suivaient le char du triomphateur devint plus aigu

et plus nourri, elle se changea en parade d'indifférence et de dédain qu'il fait sonner bien haut pour qu'on ne les soupçonne pas d'un peu d'affectation.

Quoi qu'il en soit, Horace Vernet eut le courage et le mérite de rester sur la brèche jusqu'au bout, en s'exposant vaillamment à tous les coups. Il y avait en lui de la nature du soldat, et son activité dévorante, son tempérament de fer, qu'il compare lui-même à une « lame de fleuret toujours droite, et qui ne se rouille pas », venaient à l'appui de son courage. Il exposait bravement à tous les Salons, ne voulant pas déserter la bataille, dût-il y recevoir des blessures. Il combattait sans relâche le système d'abstention de son gendre, Paul Delaroche, qui lui paraissait une désertion coupable, et se considérait comme débiteur envers les jeunes artistes des exemples et des encouragements qu'il avait reçus lui-même des maîtres de sa jeunesse. C'est seulement sur la fin de sa carrière, après l'insuccès de son *Siège de Rome,* qu'il commença à fléchir. Loin de chercher à dissimuler sa décadence, il l'avoue hautement, et il en recherche les causes dans une de ses plus belles lettres. Mais, tout en proclamant que l'heure était venue de *fermer la boutique,* il ne put s'y résoudre. Le besoin d'action et de production le reprit, et la mort seule put lui arracher des mains cette palette qu'il avait trouvée dans son berceau et qu'il emporta dans sa tombe.

Quand Horace Vernet mourut, il y avait déjà quelque temps que ce *bonheur scandaleux* dont il parle sans cesse dans sa correspondance lui faisait des infidélités. Une modification profonde s'était opérée dans son caractère et dans son esprit. Ses dernières lettres n'ont plus l'entrain joyeux et railleur des précédentes : on y trouve plus de gravité, et une sorte de philosophie douce, résignée et tranquille. Cette tête de vieil enfant mûrissait, un peu tard, à l'influence des pensées chrétiennes, et il se détachait même par degrés de la gloire.

La mort l'a mis à sa vraie place dans le chœur glorieux des artistes indigènes, moins haut que les courtisans de sa renommée aux jours de sa popularité bruyante, moins bas que les dénigrements injustes qui attristèrent ses dernières années. Horace Vernet, malgré tout, restera cher à la France, parce qu'il fut un peintre dont les qualités et les défauts même ont été tout français, et parce qu'il a consacré son talent patriotique aux grands sujets nationaux.



INGRES

I

Le nom de Jean-Dominique-Augustin Ingres (1780-1867) a été ballotté par bien des orages. Contesté, bafoué, nié même, rejeté du livre des vivants par certains docteurs de la critique, qui ne voyaient en lui que le fantôme importun des vieilles traditions, le peintre des ombres, un revenant du premier empire, errant la nuit dans un cercle de ruines, il a prouvé à ses détracteurs, par le retentissement de sa mort, toute la place que tenait sa vie. Ceux qui l'avaient le plus attaqué se sont aperçus enfin, au vide creusé par sa disparition, que notre école, dans sa plus haute et sa plus noble expression, venait d'être décapitée.

La vie d'Ingres a dépassé quatre-vingt-six ans. Il était en même temps le doyen et le roi des artistes contemporains. Il avait vu le jour à Montauban, sur les confins de la Gascogne. M. Taine serait fort empêché, ce me semble, d'appliquer ici sa théorie sur l'influence des races; car, s'il est un peintre dont le talent n'a rien de méridional, c'est bien l'auteur de *la Source*. Une autre particularité piquante doit être signalée aux amateurs d'antithèses : le jeune Ingres passa d'abord par l'atelier d'un peintre toulousain qui travaillait dans le genre de Boucher, et il sortit de cette école sans en emporter autre chose que le mépris des peintres abâtardis du dix-huitième siècle qui avaient été ses premiers instituteurs. Venu à Paris de bonne heure, il reçut les leçons de David, auxquelles il resta toujours fidèle, même en les modifiant. On a dit qu'il les renia

plus tard, et qu'il en secoua le joug après avoir étudié à Rome les œuvres de Raphaël; il serait plus juste de dire qu'il les subordonna, en essayant de fondre l'école française dans l'école romaine. Son Dieu, Raphaël, ne lui fit jamais entièrement oublier son maître, David.

A vingt ans, il remporta le premier prix dans les concours de l'École des beaux-arts, mais il ne partit pour Rome que cinq années après. Il y resta quatorze ans, de 1806 à 1820, ne pouvant s'arracher au charme. Il s'était senti tout de suite dans sa vraie patrie, sur ce sol classique des chefs-d'œuvre de l'art. C'est de cette période que datent ses premières toiles célèbres : *Œdipe et le Sphinx, Raphaël et la Fornarina,* le *Tu Marcellus eris,* l'*Odalisque couchée,* la *Mort de Léonard de Vinci,* etc.

L'*Œdipe* est de 1808, de sa deuxième année de Rome. Je crois qu'on chercherait longtemps avant de trouver un autre envoi d'élève de cette force, et qui annonçât plus clairement un grand peintre. Ingres s'y rattachait encore à l'école de David, mais avec un accent personnel et expressif, avec je ne sais quelle fusion de l'idéal et du réel, du symbole et de la vie, de la vieille école et de l'école moderne, avec un mélange de tradition et d'initiative où apparaissait déjà ce qui devait constituer son mérite original. Mais son nom ne commença à s'imposer à l'attention publique qu'à partir du Salon de 1819, où il avait envoyé notamment le *Roger délivrant Angélique.* Il avait alors plus de trente-huit ans : la fortune ne le gâtait pas. En quittant Rome à regret, il prit le plus long pour regagner Paris, et s'arrêta quatre années encore à Florence. Mais, quand il revint, la glace était décidément rompue : son *Vœu de Louis XIII,* exposé au Louvre, avait appris à la France qu'elle comptait un grand peintre de plus, et l'Institut se hâtait de lui ouvrir ses portes à deux battants.

Ingres rentrait en triomphateur dans cette ville enfin conquise, qu'il avait abandonnée, dix-huit ans auparavant, en secouant la poussière de ses pieds. On peut dire que la froideur longtemps persistante du public et les duretés même de la critique, dont il s'irrita si souvent, lui furent salutaires : il mit un entêtement presque sublime à les convaincre d'ineptie, sans leur faire l'ombre d'une concession. L'accueil glacial que reçurent à Paris ses premiers envois le révolta comme une iniquité : s'ils avaient réussi, peut-être n'eût-il pu résister au désir d'aller savourer sa gloire; en le clouant à Rome, qui ne lui marchandait pas l'admiration dont Paris lui était



INGRES

si avare, l'injustice de ses compatriotes le replongea dans cette atmosphère salubre, et le mit, jusqu'à l'âge de quarante-trois ans, à ce robuste et fortifiant régime d'où il sortit invulnérable comme Achille. La critique ne pouvait plus désormais le blesser qu'au talon. Ce séjour en Italie ne fut pas seulement l'époque de sa plus grande fécondité, ce fut celle aussi où le talent sévère d'Ingres eut, comme par éclairs et par échappées soudaines, ce charme qui appartient à la jeunesse, cette lumière et cette chaleur que donne le soleil de Rome. Outre les œuvres que j'ai nommées tout à l'heure, il suffira de rappeler la *Chapelle Sixtine,* le seul peut-être de ses tableaux où il ait visé à l'effet pittoresque par de savants accords de tons et la recherche du clair-obscur, puis le *Christ remettant à saint Pierre les clefs du Paradis,* pour prouver qu'Ingres eut alors des préoccupations de coloriste, qu'il oublia après sa rentrée en France, comme si le terne soleil de Paris eût jeté un brouillard sur sa palette.

La modification que subit le talent d'Ingres pendant son séjour en France est parfaitement sensible à un œil attentif, jusque dans son chef-d'œuvre, l'*Apothéose d'Homère.* S'il a gagné en ampleur, en force et en certitude, il a perdu en chaleur; son pinceau, qui s'attriste et s'éteint, semble adopter le gris comme un costume de deuil. Les épreuves de l'artiste n'étaient point finies. L'explosion de railleries et d'insultes que souleva le *Martyre de saint Symphorien,* au Salon de 1834, abreuva son âme de dégoût. Las de s'entendre traiter toujours en imitateur de Raphaël, il avait voulu cette fois lutter avec Michel-Ange (comme l'avait d'ailleurs essayé Raphaël lui-même avec ses *Sibylles*), et transporter sur la toile, dans une tentative hardie, toute la violence du style florentin. Il manqua son but en le dépassant, et subit le sort commun aux ambitieux qui veulent trop prouver. Le public ferma obstinément les yeux à tout ce qu'il y avait de science et d'habileté, de vigueur et d'expression, d'unité puissante et de variété dans ce tableau, qui est peut-être le plus énergique et le plus original, mais non le plus attrayant d'Ingres, pour n'en voir que les exagérations et les bizarreries; et l'artiste fut heureux de quitter Paris encore une fois et de retourner à Rome, pour y diriger pendant cinq ans l'école de la villa Médicis. Là, loin de la critique hostile, au milieu de cette famille d'élèves dont il était l'oracle vénéré, qu'il animait de sa foi et qui l'échauffaient de leur enthousiasme, il retrouva toute sa confiance en lui; il redevint jeune et plein de feu.

Tout en donnant à l'école une impulsion féconde, il composait coup sur coup la *Vierge à l'hostie*, sa nouvelle *Odalisque* et la *Stratonice*. Aussi son second retour en France fut-il un triomphe plus grand encore que le premier. S'il y eut un moment dans sa vie où il ait été en pleine possession de sa gloire et où l'admiration générale l'ait consolé de tant de déboires et d'injustices, c'est assurément celui-là. Ses adversaires sentaient toute sa valeur dès qu'il n'était plus au milieu d'eux.

Pendant ses vingt-cinq dernières années, Ingres n'a plus quitté Paris. Il gardait rancune aux Salons, mais il ne cessa pas un instant de produire. Le *Cherubini*, la *Jeanne d'Arc à Reims*, la *Vénus Anadyomène*, l'*Apothéose de Napoléon*, le *Molière à la table de Louis XIV*, la *Source*, le *Jésus au milieu des docteurs*, prolongent à travers la dernière partie de cette laborieuse existence comme une traînée de chefs-d'œuvre, où il est difficile, jusqu'à la fin, de signaler une défaillance dans la pensée qui a conçu ou dans la main qui a exécuté. L'Exposition universelle de 1855 fut pour Ingres et pour l'art français une éclatante victoire. Le jury lui décerna la grande médaille d'honneur, dans ce concours solennel où tous les *maîtres* de l'Europe se disputaient la palme.—Un érudit m'affirme qu'Ingres faisait partie du sénat depuis 1862 : personne ne s'en fût douté. J'apprends aussi, en consultant Vapereau, qu'il était grand-officier de la Légion d'honneur, comme M. de Nieuwerkerke, et qu'il avait quatre décorations étrangères, — une ou deux douzaines de moins que M. Théodore Gudin.

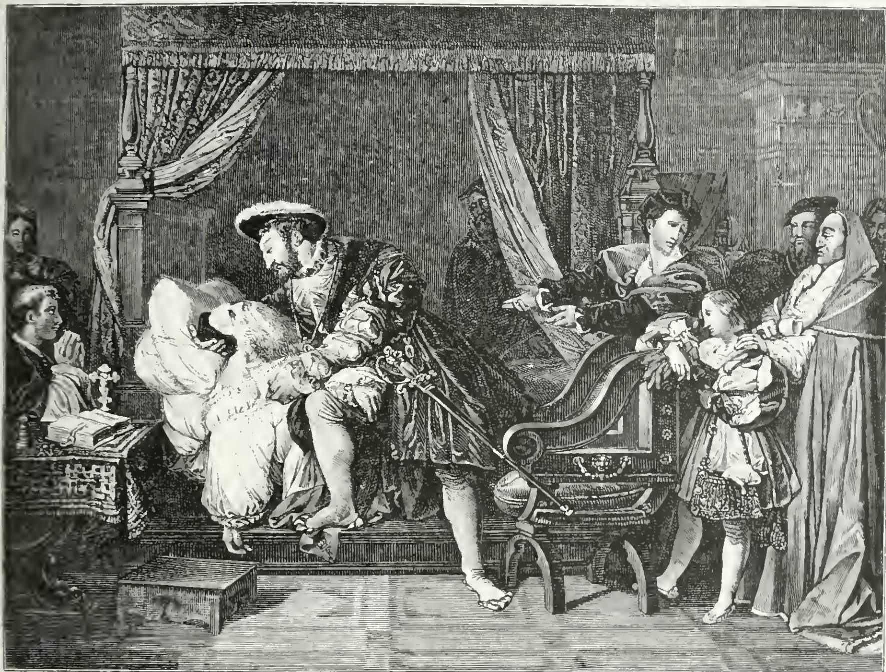
Le trait le plus saillant de cette vie, celui qui constitue le caractère propre de l'homme et de l'artiste, c'est l'ardeur indomptable de la volonté, une fermeté que rien n'abattit, une persévérance que rien ne lassa. Même sous la violence, sous l'outrage, sous le ridicule, plus mortel que l'outrage, cette âme, trempée comme l'acier, resta opiniâtrément fidèle à ses dieux. Également en butte. pendant longtemps, aux attaques des partis contraires; foudroyé, à ses débuts, par les batteries combinées des romantiques, qui le traitaient de rétrograde, et, ce qu'on ne sait pas assez, des classiques, qui le traitaient de révolutionnaire; poursuivi, jusque dans sa position officielle de directeur de l'école de Rome et sous les ombrages sacrés de la villa Médicis, par les protestations publiques du secrétaire de l'Académie des beaux-arts, Raoul Rochette, il ne rompit jamais d'une semelle devant l'ennemi. Irrité et grondant,

plein de fièvres et de colères qu'il refoulait pour ne laisser apparaître que l'impassible et dédaigneux orgueil de ses convictions, il marcha droit à son but avec une rigidité stoïque, à travers la double haie d'opprobres qui lui marquait le chemin de la gloire, aiguillonné par chaque nouveau mécompte, exalté dans sa foi par la persécution, puisant dans les obstacles sans cesse renouvelés une force toujours croissante, et se faisant de toutes les résistances ce point d'appui que demandait Archimède pour soulever le monde.

Il est impossible à ceux-là même qui sont d'une autre école de ne point honorer l'exemple de cette vie austère et laborieuse, qui mérita d'être à l'honneur pour avoir été si bravement à l'épreuve. Ingres a imposé son nom et ses œuvres au respect de ses ennemis. En dehors même de son talent, il a droit à l'hommage d'une admiration sincère par la conscience et l'unité puissante de sa carrière artistique, et par cette incorruptible loyauté de convictions qui offre, en son genre, quelque chose de chevaleresque. Ses principes furent pour lui des dogmes. Ce n'était pas un *disciple* de Raphaël, c'était un *fidèle* dans toute la force du terme. Il portait, dans son amour du beau, la ferveur du croyant, et, dans son horreur du laid, du frivole et de la platitude, ces haines vigoureuses des esprits nobles contre la dégradation et l'avilissement des choses saintes.

Exclusif, intolérant, fanatique, si l'on veut, c'est en ne se prêtant à aucun compromis, en repoussant toute atténuation de son idéal comme une apostasie, qu'il est parvenu à asseoir, sur un amas de contradictions, la plus large des influences artistiques de notre époque, et qu'il a mérité de devenir à son tour pour ses disciples l'objet d'une espèce de culte. L'influence d'Ingres s'est exercée d'une façon incontestable sur plusieurs des plus illustres peintres contemporains, qui n'étaient point ses élèves, notamment sur Ary Scheffer et même sur Paul Delaroche. Qui pourrait nier tout ce que le peintre de l'*Hémicycle* doit à l'*Apothéose d'Homère?* Qui ne sait avec quel empressement de grands artistes se rallièrent à ses doctrines comme à un drapeau, en Italie, en Belgique et en Hollande, car sa domination pacifique avait depuis longtemps passé les frontières! Ingres avait au plus haut point toutes les qualités morales d'un chef d'école : il a élevé deux générations de peintres et formé dans son atelier un groupe fraternel de disciples sur lesquels il exerçait un ascendant sans bornes. Dans sa moyenne et en dehors des principaux noms, — le sculpteur Simart, Hippolyte Flandrin,

H. Lehmann, Amaury Duval, etc., — l'école d'Ingres comprend un grand nombre d'artistes distingués, un peu timides, qui n'ont pas su toujours dégager leur personnalité avec assez de décision, mais qu'unit une commune préoccupation du style, et dont la tâche salutaire semble être de faire contrepoids aux témérités de l'école nouvelle en maintenant, comme une protestation et un enseignement, le culte du beau et la fidélité aux grandes traditions.



LÉONARD DE VINCI ET FRANÇOIS Ier

La vie que nous venons d'esquisser explique une fois de plus l'axiome de Buffon : « Le génie c'est la patience. » Ingres a été patient dans l'étude et patient dans la lutte, patient en face des succès lucratifs et faciles, patient contre la pauvreté, les mépris, les négations et les clameurs, retranché qu'il était dans sa conviction comme dans une citadelle, sachant bien que la récompense l'attendait au bout du combat, et résolu à s'en passer au besoin, ou à ne la chercher que dans la satisfaction de sa fière intelligence. Le génie, ai-je dit : que manque-t-il à Ingres pour que personne ne le lui conteste? Il lui manque l'imagination féconde et la faculté

créatrice. Sa personnalité, très nette et très caractérisée, s'est formée par l'imitation, et, dans son originalité laborieuse, on peut retrouver aisément les traces des éléments qu'il s'assimila. Comme Victor Cousin, frappé par la mort en même temps que lui, le peintre de la *Stratonice* était un éclectique. Telle de ses œuvres forme, pour ainsi dire, une mosaïque de morceaux empruntés aux maîtres, mais assortis avec un art profond et marqués à sa griffe. Il créa son individualité en fondant ensemble, ainsi qu'en un creuset, l'école de David et celle de Raphaël, l'art de la renaissance et celui de l'antiquité; en combinant l'étude de la nature avec celle des maîtres, la recherche de la vérité avec le culte de l'idéal. Ce Phidias absorbé par une méditation profonde, dans l'*Apothéose d'Homère*, tandis que, de l'autre côté, Apelles et l'auteur de la *Transfiguration* se tendent la main comme deux frères, c'est le symbole même du talent composite d'Ingres, talent qui se rattache à la statuaire comme à son principe, et qui emprunte aux grandes époques leurs perfections diverses, pour les équilibrer dans un ensemble harmonieux.

On l'a dit, et je le crois sans peine, la sculpture, qui ne demande rien qu'à la perfection de la forme, qui n'a d'autres ressources que la ligne, qui vit uniquement de la beauté, devait paraître à Ingres le premier des arts, parce qu'il en est le plus pur, le plus sévère et le plus élevé. Ne pourrait-on pas ajouter qu'il a visiblement trahi cette préférence dans quelques-unes de ses plus belles toiles, dont les figures ne sont, en quelque sorte, que des statues légèrement colorées, comme celles du Parthénon? Le dessin était pour lui la pierre angulaire de la peinture, ou plutôt c'était la peinture tout entière. Il méprisait les séductions vulgaires de la couleur, dont abusent les écoles corrompues de la décadence pour suppléer à la science, à la beauté et à l'idéal qui leur font défaut. La tristesse de sa palette, dont il semble ne se servir qu'avec une sorte de répugnance et d'humiliation, comme d'un auxiliaire indispensable, mais dangereux, ne contribue pas à réchauffer ses tableaux, où manque souvent l'attrait communicatif et vivant des créations spontanées. Rien n'y jaillit de source et du premier jet; ils excitent l'admiration sans remuer l'âme. L'effort s'y devine sous l'ordonnance tranquille et l'harmonieuse correction du style; seulement l'effort ici tend surtout à la perfection, comme chez d'autres au mouvement, à la passion et à la vie. Sa grâce, plus sévère que souriante,

fuyant comme la peste les mignardises du joli, a quelque chose d'étudié et de voulu. L'énergique tension de son esprit se traduit quelquefois par une certaine raideur, qui va même çà et là jusqu'à la dureté. Aussi comprend-on qu'il ait peu réussi dans les sujets anecdotiques : — *Henri IV jouant avec ses enfants,* les deux *Arétins*, etc. —; il a des qualités supérieures au genre, et il n'a pas celles que le genre réclame : la légèreté, l'aisance et la souplesse.

C'est seulement dans la grande peinture qu'il se sent à l'aise et trouve un cadre digne de lui. Sauf en son *Martyre de saint Symphorien,* où il parut dévier un moment vers la recherche de la force et du drame, son but constant c'est la beauté plastique, non en ce qu'elle a de plus séduisant, mais en ce qu'elle a de plus pur et de plus exquis. Il est injuste de dire qu'il dédaigne l'expression : les têtes du saint et de sa mère dans le tableau que je viens de citer, celles de la plupart des rabbins dans le *Jésus au milieu des docteurs,* la figure de *saint Pierre,* enflammée d'une foi si ardente, dans la toile du Louvre, et bien d'autres encore, prouveraient catégoriquement le contraire. Mais il faut reconnaître que, à l'exemple des Grecs, il se défie de la passion comme d'un danger où la dignité de l'art peut s'abaisser et se compromettre, qu'il s'arrête soigneusement à la limite au delà de laquelle l'équilibre de la beauté serait compromis, et que dans ses œuvres la vie est subordonnée à la forme. Ce n'est ni timidité ni froideur, car, quoi qu'on en ait pu dire, rien ne fut plus étranger à son caractère et à son talent : l'homme poussait la fougue jusqu'à la pétulance, et l'artiste, pétri de flamme, nerveux et naïf, enthousiaste et absolu, avait embrassé *passionnément* un système qui exclut la passion.

Loin d'être timide, le goût savant d'Ingres a souvent des complications et parfois des étrangetés inquiétantes. A l'origine il ne fut pas exempt de maniérisme : qu'il me suffise de rappeler ses *Odalisques* et quelques-uns de ses portraits de femmes. Son éclectisme ne se borne pas toujours à Raphaël : il remonte même au delà du Pérugin. La *Françoise de Rimini* est une miniature du moyen âge. Il a voulu donner à son œuvre la physionomie naïve d'une vignette gothique, coloriée par un contemporain du Dante sur les feuillets de l'*Enfer*. Mais il faut avouer franchement qu'il a été cette fois assez mal inspiré. Paolo se contourne, tend le cou et avance les lèvres dans un mouvement qui n'est pas loin d'être grotesque, et le

difforme Lanciotto, qui apparaît dans la pénombre, portant la main à son épée en grinçant des dents comme un traître de mélodrame, ne contribue pas à rehausser l'effet un peu mesquin de cette petite toile. Francesca est peinte d'une main plus ferme et qui rappelle mieux le maître : encore ressemble-t-elle trop à une pensionnaire coquette qui essaye fort mal à propos une minauderie mystique. La fermeté du dessin est poussée jusqu'à la sécheresse : toute la souplesse de la vie a disparu, et sous les vêtements on ne sent pas les palpitations de la chair et la circulation du sang.

Même à sa grande époque et dans ses chefs-d'œuvre, Ingres a des calculs et parfois des raffinements singuliers. L'auteur de la *Stratonice* ne craint pas de prodiguer les accessoires avec le soin curieux d'un archéologue. L'auteur du *Christ donnant à saint Pierre les clefs du ciel*, de l'*Apothéose d'Homère*, de *Jésus au milieu des docteurs*, n'a de mépris pour aucune des formes de la nature, et sait les rattacher toutes à l'art, tantôt ennoblissant une figure vulgaire par un sentiment élevé, tantôt faisant du trivial même, pris comme contraste, l'ombre qui double l'effet de la lumière et la note discordante qui complète l'accord au lieu de le troubler. Là aussi Raphaël lui avait donné l'exemple. Le beau, tel qu'il le comprend, loin de tomber dans les abstractions et les conventions banales du type académique, garde toujours son caractère individuel et sa physionomie locale.

Avec cette préoccupation du caractère et cette science de la physionomie, Ingres devait particulièrement réussir dans le portrait. Devant le modèle, il était d'une sincérité absolue, recherchant toutes les particularités de physionomie, d'expression, de pose, de costume même, et ne redoutant pas les laideurs, qui s'idéalisaient en quelque sorte sous son pinceau, ou du moins, si l'expression est excessive, qui se rachetaient par l'autorité, la franchise, la fierté de l'exécution, et que recouvrait le grand style de l'ensemble. Il a laissé en ce genre d'incomparables chefs-d'œuvre, dignes des plus grands maîtres, parmi lesquels il suffira de rappeler le *Cherubini*, le *comte Molé*, avec son attitude si vivante, sa tête pensive et un peu triste, les portraits de *Mme Devauçay*, de *Mme Moitessier*, de *Mme de Rothschild*, et cet étonnant portrait de *Bertin aîné*, hardiment saisi dans toute sa réalité familière, et jeté sur la toile avec une énergie, une décision, une sincérité qui prouvent une fois de plus combien peu il avait peur de la nature, avec quelle habileté

prodigieuse il pouvait côtoyer le trivial sans y tomber, et élever les types les plus bourgeois à la dignité du grand art, par la seule puissance du modelé, par l'accent, la vérité profonde et la certitude magistrale de l'exécution. Dans cette œuvre d'un si surprenant relief, d'une expression si intense et si profonde, mais si tranquille et si vivante, le maître a su, mieux qu'en aucune autre, unir toutes les grandeurs du style à tout l'abandon de la nature. Plus je considère cette merveilleuse effigie de M. Bertin, avec son large masque d'empereur des *Débats*, et cette attitude impérieuse en sa bonhomie, plus il me semble que, poussé par l'instinct d'un artiste supérieur, Ingres a résumé dans ce portrait vraiment historique le tableau d'une époque, d'une dynastie, ou plutôt d'une race : — de la bourgeoisie triomphante entre la restauration, qu'elle a abattue, et la république, qui l'a renversée à son tour[1].

L'alliance du caractère et de la beauté, la réalisation de l'idéal dans la perfection de la forme: tel est surtout le but constant d'Ingres. Et que de fois ne l'a-t-il pas atteint! Regardez, à son début, l'*Angélique* enchaînée au rocher, et dites s'il est possible de pousser plus loin la finesse, le charme et ce que les Italiens appellent la *morbidezza*. Regardez, à l'autre bout de sa carrière, cette figure exquise et virginale où il a symbolisé la *source*. Ce corps de jeune fille aux transparences nacrées, limpide comme l'eau où elle baigne ses pieds, pure comme le ciel qui luit sur sa tête, est à lui seul une idylle qu'eût signée Théocrite. Ici le nu est chaste comme la pensée de l'artiste : ce qu'il poursuit à travers l'élégance sereine et le rythme harmonieux des lignes, c'est ce type du beau absolu qui le tourmenta toute sa vie.

Parmi les cinq tableaux que Mme la comtesse Duchâtel a légués au musée du Louvre en 1878, il y en a deux d'Ingres : l'*Œdipe* et la *Source*. L'exposition particulière de ce legs princier nous montra côte à côte ces deux ouvrages d'un caractère si différent : séparés

[1] Je ne trouve pas moins de quarante-sept portraits dans le catalogue de ses tableaux dressé par M. Ch. Blanc, et j'en ai vu quelques autres dans des collections particulières. Il a peint deux fois le sculpteur Bartolini, et trois fois Mme Moitessier. Il a peint son père et sa femme. Il s'est représenté lui-même à diverses reprises et à diverses dates, mais toujours jeune. L'exposition des *Portraits du siècle*, ouverte le 25 avril 1883, à l'École des beaux-arts, comprenait l'un de ces portraits (non relevé sur le catalogue de M. Ch. Blanc), extrêmement curieux et bien éloigné de sa manière habituelle. En outre on a exposé, encore à l'École des beaux-arts, en 1867, environ cent portraits de lui, dessinés à peu près tous à la mine de plomb.

par plus d'un demi-siècle d'intervalle, ils semblaient rapprochés tout exprès pour démontrer, par une espèce de contre-épreuve, la trempe exceptionnelle d'un talent qui, dès le début, à l'âge de vingt-cinq ans, avait atteint la certitude et la maturité qu'on admire dans l'*Œdipe*, et qui, au déclin de sa carrière, à quatre-vingts ans, faisait éclore sous son pinceau la plus délicieuse figure de son œuvre entière, cette *Source* dont les yeux ont des lueurs d'aurore, dont le visage frais et pur, que n'a troublé encore aucune pensée humaine, rayonne doucement d'innocence, et dont le vague sourire, indécis entre le rêve et la vie, éclaire comme d'un reflet de perle la lèvre ingénue.

Quel âge a-t-elle? Elle aurait quinze ans, si elle avait un âge, répond Paul de Saint-Victor, mais sa jeunesse semble spontanée comme celle d'Ève s'éveillant sous les palmiers de l'Éden. Indécise entre le marbre et la chair, elle semble avoir jailli du rocher, avec la source qu'elle épanche, dans la perfection de sa forme. Aucune pensée humaine ne trouble la naïveté de ce doux visage, ses yeux semblent moins voir les choses que les réfléchir dans leur clair azur. Elle est nue, mais elle est chaste comme l'innocence.

Aucun autre ouvrage d'Ingres n'a réuni un tel concert d'éloges. Les poètes mêmes l'ont chanté :

Jeune, oh! si jeune, avec sa blancheur enfantine,
Debout contre le roc, la Naïade argentine
Rit...
Elle est rêve, candeur, innocence, jeunesse.
Sa bouche, fleur encor, laisse voir en s'ouvrant
Des perles; son oreille a l'éclat transparent
Et les tendres rougeurs des coquilles marines,
Et la lumière teint de rose ses narines.

C'est du Théodore de Banville, vous l'aviez déjà deviné. Mais si Ingres a lu ces jolis vers, il a dû être furieux tout simplement. Pourquoi? Parce que M. Théodore de Banville appelle sa *Source* la *Naïade*. Charles Blanc raconte qu'un jour où l'artiste montrait devant lui à un groupe de visiteurs ce tableau, qu'il venait de terminer et qui n'avait pas encore de nom, une dame s'écria : « Oh! la belle, la charmante Naïade! » Ingres se retourna vivement, et, fronçant le sourcil : « Pardonnez-moi, Madame, ce n'est pas du tout une Naïade, c'est une source. Ma figure s'appellera la *Source*. »



Une Naïade, cela ne représentait pour lui qu'une allégorie froide et rebattue, une académie banale, comme on en trouve de toutes faites par milliers dans les livres d'estampes et les tableaux mythologiques. La *Source,* c'est une personnification encore, mais une personnification plus vivante et plus neuve. Ingres avait une égale horreur de l'abstraction et de la convention.

Les tableaux religieux sont relativement peu nombreux dans son œuvre. Par les tendances de son esprit et le caractère de son talent, Ingres est un peintre antique à qui les Muses gracieuses et sévères ont souri sur le mont Olympe. Il a trop étudié les lois savantes de la ligne, toutes les combinaisons des formes et tous les artifices de la beauté pour atteindre à l'expression immatérielle et surnaturelle des mystiques. Mais l'intelligence l'a conduit plus d'une fois au sentiment de l'art chrétien ; il en a eu l'intuition, à force d'en avoir le respect.

La noblesse, la grandeur et la simplicité de la composition, l'ampleur et la gravité du geste, la sévère perfection du dessin, la hauteur et la pureté presque constante de l'inspiration, lui donnaient déjà, si je puis ainsi dire, toutes les qualités extrinsèques et matérielles du genre. Bien qu'il ait surtout recherché la forme, Ingres fut essentiellement un peintre idéaliste et même spiritualiste : la plupart de ses œuvres communiquent cette impression salutaire et élevée qui résulte de la vue du beau ; on y sent le recueillement pieux d'un atelier qui ressemble à un sanctuaire.

Les plus connus de ses tableaux religieux sont : la *Chapelle Sixtine,* la *Vierge à l'hostie,* le *Saint Symphorien,* le *Christ remettant à saint Pierre les clefs du paradis,* enfin le *Jésus au milieu des docteurs,* une des dernières toiles qu'il ait terminées et qu'il exposa dans son atelier d'abord, puis au boulevard des Italiens, au commencement de 1862, alors qu'il était près d'atteindre sa quatre-vingt-deuxième année.

Arrêtons-nous à cet ouvrage, dont l'exposition fut un événement : on peut le considérer comme un type de la peinture religieuse chez Ingres, et la double date qu'il porte, celle de l'année et celle de l'âge du peintre, en fait une curiosité.

La scène se passe dans une partie du temple de Jérusalem. Le fond du tableau est occupé par un hémicycle central, qu'éclairent cinq lampes suspendues. La voûte s'appuie sur deux colonnes torses et cannelées, qui reproduisent les détails d'ornementation habituels

au style judaïque. Le dernier plan est occupé par une sorte d'estrade d'où partent, rayonnant à droite et à gauche, les bancs de pierre qui servent de sièges aux docteurs. Sur cette estrade, au pied des tables de la loi, baigné d'une lumière douce et mystérieuse, l'enfant Jésus est assis, prêchant la loi nouvelle aux gardiens et aux interprètes de l'ancienne loi. Il a le bras levé vers le ciel, et semble enseigner les docteurs plus que discuter avec eux. Ingres a mis dans cette figure une délicieuse expression de gravité candide et divine, et des détails d'une naïveté charmante, qu'un peintre sûr de lui pouvait seul hasarder. Cet enfant qui vient de confondre une assemblée de docteurs à barbe blanche est trop petit pour son siège, et ses pieds n'atteignent pas le sol. Ingres l'a fait plus jeune que dans le récit évangélique, — car saint Luc dit qu'il avait douze ans, — sans doute pour mieux accuser le contraste avec les docteurs. C'est surtout dans ces personnages qu'Ingres a déployé toute son habileté et toute sa science; il s'est attaché à varier sur leurs physionomies une expression identique, à donner aux têtes un caractère, aux costumes une richesse et une ampleur, subordonnés toutefois au sujet principal et à l'effet qu'il voulait produire. Aux expressions diverses de chaque physionomie, il semble qu'on puisse distinguer toutes les sectes qui se partageaient les docteurs de la loi : voici le cabaliste étroit et obstiné; le pharisien orgueilleux et hypocrite, qui essaye de résister à sa défaite; l'essénien enthousiaste et pur, dont l'âme s'ouvre avec transport à la parole nouvelle, comme une fleur au rayon de l'aube naissante. Le premier personnage assis sur le banc à gauche du spectateur, maigre, macéré, extatique, entr'ouvre la bouche et joint les mains d'admiration. Le suivant s'incline, comme accablé par la réflexion. Le troisième regarde et écoute, suspendu aux lèvres du jeune orateur. L'autre se détourne, tout en prêtant l'oreille, avec une expression maussade où semble dominer le dépit. Celui qui est assis à la droite de Jésus est un grand vieillard, pareil à un spectre; il tient ouvert sur ses genoux le livre de la loi, qu'il oublie de consulter, et il songe, écrasé de stupéfaction par ce qu'il vient d'entendre, et sentant s'écrouler en lui l'édifice vermoulu de la doctrine antique.

La variété des attitudes, des sentiments et des physionomies n'est pas moindre sur le banc qui fait face. Je signale surtout les deux personnages les plus rapprochés du spectateur : le premier, royalement drapé dans un magnifique manteau de pourpre, les che-

veux ceints d'une bandelette, tenant de la main gauche un parchemin déroulé, et levant un doigt de la main droite vers son voisin, comme pour lui mieux inculquer un argument qui l'a frappé; le second, tournant de son côté sa large et puissante figure, recouverte d'une sorte de turban, sur lequel se lit un mot sacré en caractères hébraïques. Dans cette pose, et avec ses deux mains appuyées sur ses genoux, en un geste à la fois large et familier, il rappelle d'une façon saisissante le portrait de M. Bertin, mais idéalisé. J'aime moins l'un des suivants, tête vulgaire hérissée d'une forêt de cheveux roux, qui écoute, le menton appuyé sur sa main et le coude sur ses genoux croisés; moins encore celui qui se tient à la gauche de Jésus. espèce de sphinx à l'attitude contournée, dont la physionomie matoise s'anime d'une expression équivoque. Placé si près de Jésus, et en un poste d'honneur d'où il domine l'assemblée, il rompt le recueillement et l'harmonie sereine de l'impression générale; il fait l'effet d'une note discordante jetée au beau milieu d'une symphonie religieuse.

Ingres a voulu rester dans la vérité, tout en s'élevant à l'idéal. Il n'a pas eu peur, çà et là, des réalités triviales, se fiant à sa profonde science pour les rattacher à l'effet dominant, ou les faisant habilement servir de contraste. Derrière les docteurs se presse une foule attentive et agitée d'émotions diverses. Dans celle de gauche, où l'artiste semble avoir surtout représenté des gens du peuple, on trouvera une de ces physionomies vulgaires, — particulièrement, dans un coin étranglé par le cadre, celle d'une sorte de mendiant, qui est là comme un ressouvenir d'une des principales compositions de Raphaël.

Et, tandis que le Messie annonce la bonne nouvelle aux docteurs étonnés, la Vierge et saint Joseph, avertis par la rumeur publique, viennent d'entrer dans le temple par une des portes latérales. Marie s'avance la première, tendant les bras vers Jésus avec une expression de joie et d'amour mêlés d'adoration. On ne voit que de profil son chaste visage, d'une pâleur mate et d'un doux mysticisme, à travers lequel l'âme rayonne en effaçant la chair, comme une lumière sous un globe de cristal. Ingres a dû rencontrer quelque part. dans une toile de Fra Bartolomeo ou du bienheureux Angelico de Fiesole, cette figure à la fois maternelle et virginale, peinte avec une simplicité si hardie, avec une naïveté archaïque, qui produit un effet étrange dans un tableau d'ailleurs tout moderne.

Tel est, sommairement décrit, ce tableau, où l'artiste a trouvé moyen de faire tenir à l'aise près de quarante personnages, malgré sa médiocre dimension. Les beautés de détail y abondent, les qualités matérielles en sont incontestables et saisissantes. Il n'est personne qui ne rende justice à l'illusion de la perspective, au relief et à l'élégante solidité de l'architecture, à la vigueur du modelé des têtes, au caractère des physionomies, à la variété libre et souple des expressions, à la splendeur des draperies. Mais le grand mérite de l'ouvrage, c'est sa composition. Ingres, sans effort apparent, avec un art qui semble tout naturel et tout spontané, a trouvé moyen de dégager le centre de la toile pour laisser l'espace libre jusqu'à Jésus, qui apparaît au fond du tableau sur son siège, ou plutôt sur son trône, et d'y acheminer le regard par les deux files de docteurs qui convergent et se réunissent à sa personne. Le divin enfant domine tout le tableau et le suspend, pour ainsi dire, à lui. Il ne faut pas moins admirer non plus l'habileté suprême avec laquelle tous les groupes s'agencent et se relient entre eux, la forte et sobre ordonnance de ce tableau, où il n'y a ni vide ni confusion, et où l'esprit comme le regard trouve une harmonie, un équilibre parfaits.

Cette harmonie n'est troublée que par une trop grande prédominance des tons bleus violacés, qui, à quelque distance, produisent un effet un peu cru. A cela près, la couleur y est à la hauteur du dessin. On dirait qu'Ingres a voulu répondre à ceux qui l'accusent de n'être pas coloriste. Il a trouvé sur sa palette des tons frais et lumineux, et, surtout dans les costumes, de riches combinaisons qui ne seraient pas indignes de l'école vénitienne. Mais, en général, le tableau se tient dans une gamme douce et sereine; sa teinte dominante a je ne sais quelle fleur de tendresse et de suavité qui va d'abord à l'âme. Comme toutes les œuvres dont chaque partie a été exécutée avec la même égalité de soin et de perfection, il ne pourra que s'harmoniser davantage en vieillissant, quand le temps en aura éteint les quelques dissonances.

Le *Jésus parmi les docteurs* n'est pas de nature à modifier sensiblement notre opinion sur Ingres, envisagé comme peintre religieux. Ce tableau sans doute est empreint de spiritualisme et même de poésie, malgré l'attention du peintre à se tenir le plus près possible de la nature; il donne à l'âme l'impression salutaire et élevée que fait ressentir la vue du beau; on est entraîné par l'élan de l'auteur vers l'idéal : mais c'est l'idéal antique plutôt que l'idéal chrétien.



ROMULUS EMPORTANT LES DÉPOUILLES OPIMES

Il ne se dégage point de Jésus ce rayon surhumain qui touchait les cœurs, et, comme dit l'Évangile, cette vertu qui guérissait les malades. Ce n'est pas un Dieu, c'est un enfant inspiré, un adorable petit prophète de huit ans. On est plus frappé de la composition, de l'énergie des têtes, de la science et de la fermeté du dessin, de la beauté des draperies, qu'on n'est ému par le sentiment religieux de l'ensemble.

Ingres, avec sa verte vieillesse, toute chargée de fruits et de fleurs, a renouvelé parmi nous le miracle de longévité féconde des Tintoret, des Titien et des Michel-Ange. Dix régimes successifs, depuis le Directoire, ont défilé devant son chevalet. Il avait commencé à peindre sous la Terreur, et débuté au Salon sous le consulat. A quatre-vingt-quatre ans, il convoquait dans son atelier les fidèles de l'art autour de ses derniers chefs-d'œuvre. Il ne s'est reposé qu'en mourant, et dès maintenant la postérité, qui a commencé pour lui, salue en ce grand artiste un homme de la race des maîtres, l'immortel honneur de l'école française au XIX[e] siècle et le frère cadet du Poussin.

II

Après l'artiste, voyons l'homme dans les traits principaux de son caractère, de son esprit et de sa vie. Des documents publiés à plusieurs reprises depuis sa mort nous permettent de saisir, en toute sa vérité, cette physionomie originale. Ce sera encore une manière, différente, mais non moins instructive, d'étudier l'artiste; on ne connaîtrait pas bien l'un sans l'autre.

Au premier abord, pourtant, ce qui frappe dans la biographie d'Ingres, ce n'est point l'harmonie entre l'artiste et l'homme. Ce dernier n'est nullement celui qu'on se serait figuré d'après ses œuvres. Rien de plus commun que cette contradiction, toute d'apparence et de surface. Regardez un tableau ou une statue, écoutez un opéra, assistez à une comédie, lisez un livre de vers, un roman, et essayez de vous représenter l'auteur : il y a neuf chances sur dix pour que vous vous le figuriez blond, s'il est brun; grand, s'il est petit; gras, s'il est maigre; le teint mat, s'il l'a coloré; flegmatique, s'il est, au contraire, d'une vivacité toute méridionale.

Après l'exposition universelle de 1855, où, pour la première fois, j'avais pu voir l'œuvre d'Ingres dans son ensemble, je m'étais bâti de toutes pièces mon Ingres dans ma tête, ou plutôt il s'y était bâti de lui-même : un beau vieillard à l'aspect vénérable, aux manières calmes et dignes, à la voix grave et profonde, ayant dans toute sa vie, dans ses sentiments et ses idées, l'équilibre, l'harmonie, la pleine possession de soi. Ma surprise et aussi mon désappointement furent extrêmes quand on me montra un jour, pendant une séance de l'Institut, un petit homme à figure vulgaire, bourgeoise, un peu renfrognée, qui ne cessait de se passer la main sur la figure ou de tapoter avec ses mains sur ses genoux, et qu'on me dit : C'est Ingres. Dans un portrait daté de 1804, il s'est représenté lui-même, à l'âge de vingt-quatre ans, avec une sincérité absolue, sans escamoter, sans atténuer aucun trait de cette physionomie maussade et têtue, qui porte pour tout cachet idéal le signe d'une volonté indomptable.

Le caractère ne différait pas moins de l'idéal que je m'étais fait. L'auteur de la *Stratonice* et de l'*Apothéose d'Homère* était nerveux, brusque, intolérant, irascible. Il avait des impatiences et des colères d'enfant, des boutades d'homme des bois, des crises de pleurs comme une femme. Ce grand peintre, qu'on en était venu à considérer comme un classique, après l'avoir regardé à ses débuts comme un réaliste et un révolutionnaire, était essentiellement dans son caractère ce que nos voisins appellent un *humorist*.

Un des plus célèbres parmi les élèves d'Ingres, M. Amaury Duval, a publié sur son maître un livre tout plein d'intéressants souvenirs, qui nous le montre non seulement au foyer domestique et dans les relations privées, mais dans l'exercice de son art et de son enseignement. Vous trouverez dans l'*Atelier d'Ingres*[1] d'innombrables et significatifs exemples de cette vivacité fébrile, de cette promptitude d'humeur qui touchaient à une sorte d'emportement continu et ne laissaient pas de le rendre redoutable dans les relations ordinaires de la vie. « Moi, Monsieur, je vois comme ça, » lui répondait un jour un de ses élèves à qui il venait de faire des observations très dures. Le maître resta d'abord interdit, puis, redressant sa petite taille : « Ce que je vois, moi, Monsieur, c'est que nous ne nous entendons pas, que nous ne nous entendrons jamais; et quand on ne s'entend

[1] Charpentier, 1 vol. in-18.

pas..., » de ses deux mains il montrait la porte, « vous savez, quand on ne s'entend pas... » Il le répéta d'une façon tellement expressive que le pauvre garçon ne put se dispenser de comprendre et se mit à ranger sa palette.

Ingres professait une véritable antipathie pour les études anatomiques. Cependant un jour, sur la demande de la majorité de ses élèves, il autorisa l'achat d'un squelette, qui fut accroché dans un coin de l'atelier. Lorsqu'il vint donner sa leçon, il ne l'aperçut pas d'abord; mais, en s'approchant du chevalet placé près du squelette, on vit tout à coup un sentiment d'effroi se peindre sur sa figure; il se retourna brusquement et ne s'arrêta que quelques minutes devant la toile. Le lendemain, il passa sans même s'arrêter. A chaque leçon nouvelle, on remarquait son agitation nerveuse de plus en plus prononcée. Enfin il n'y tint plus, et, la semaine suivante, le massier vint annoncer aux élèves qu'Ingres ne remettrait plus les pieds à l'atelier tant que cette horreur y serait accrochée.

Cette répulsion pour le laid était insurmontable chez lui. Durant son séjour à Rome, un mendiant qui sollicitait l'aumône en étalant d'horribles plaies se tenait sur la route de Tivoli. Ingres allait quelquefois se promener par là; mais, dès qu'on entendait la voix du mendiant, Mme Ingres s'empressait de jeter son châle sur la tête de son mari et le conduisait par la main jusqu'à ce qu'ils eussent dépassé de beaucoup le malheureux estropié.

Il y avait à l'atelier un élève pauvre, dont le métier pour vivre consistait à peindre des croix d'honneur dans les portraits en miniature qui se faisaient au Palais-Royal. Il gagnait deux francs par croix, avec une légère augmentation quand c'était un ordre étranger d'un dessin plus compliqué. Depuis quelque temps il avait cessé de venir à l'atelier, lorsque, sur le pont des Arts, il se trouve tout à coup en face d'Ingres, qui va droit à lui avant qu'il ait pu l'éviter :

« Eh bien, Lefèvre, on ne vous voit plus. Est-ce que vous avez été malade?

— Non, Monsieur, balbutie l'élève en rougissant.

— Alors pourquoi ne travaillez-vous pas? Vous n'êtes plus tout jeune; vous n'avez pas de temps à perdre. »

Pressé dans ses retranchements, Lefèvre finit par avouer qu'il était un peu en retard avec le massier, qu'il lui devait deux mois... Il n'avait pas achevé qu'Ingres bondit :

« Comment, Monsieur! avez-vous l'intention de m'insulter? Suis-je un marchand? Je vous attends demain à l'atelier, ou je considérerai votre conduite comme une insulte personnelle... Et que jamais cette question ne revienne entre nous! »

Ingres était particulièrement superbe dans ses colères chaque fois qu'on touchait à son dieu, à Raphaël. Il n'était pas nécessaire d'attaquer le peintre sublime de la *Transfiguration* pour mettre en fureur le plus fervent de ses disciples; il suffisait de ne pas bien le connaître ou l'apprécier. A ce propos, le récit d'une dispute entre Thiers et Ingres à la table d'Amaury Duval père est des plus caractéristiques. Thiers était encore jeune alors et s'était acquis un renom de critique d'art. Sans se laisser arrêter le moins du monde par la présence d'un artiste de cette valeur, il se mit à « parler des maîtres italiens avec la légèreté qu'il apporte volontiers dans ses conversations », puis à entreprendre Raphaël, en soutenant qu'il n'avait fait que des vierges, que c'était là son vrai titre de gloire. A ce mot, Ingres, qui écoutait depuis quelque temps avec impatience, les yeux fixés sur l'intarissable causeur, éclata comme une bombe :

« Que des vierges, Monsieur! Mais je donnerais toutes ces vierges, oui, Monsieur, toutes..., et Dieu sait si je les admire, pour un morceau de la *Dispute*, de l'*École d'Athènes*, du *Parnasse*. Et les *Loges*, et la *Farnésine*, qu'est-ce que vous en faites? »

Thiers ne fut pas une minute décontenancé. Il continua à développer sa thèse avec une abondance fluide, tandis qu'Ingres protestait par des exclamations virulentes, des mots sans suite, les bras en l'air. Le lendemain, notre biographe alla voir son maître, qu'il trouva encore tout agité et qui se soulagea aussitôt en déchargeant son cœur :

« Eh bien! mon cher ami, vous l'avez entendu hier... Voilà les gens qui nous jugent, qui nous insultent... Sans avoir rien appris, rien vu, impudents et ignorants... S'il plaît un jour à un de ces messieurs de ramasser de la boue dans la rue et de nous la jeter à la figure..., que nous reste-t-il à faire, à nous qui avons travaillé trente ans, étudié, comparé..., qui ne savons pas écrire, qui ne pouvons pas leur répondre?... » Alors, tirant son mouchoir de sa poche et s'en frottant les deux joues : « Voilà, mon cher ami, voilà tout ce que nous pouvons faire... : nous essuyer... »

Il ne fallait pas non plus qu'un admirateur mal inspiré eût, dans l'espoir de flatter Ingres, l'idée fâcheuse de prononcer le nom de

Raphaël devant un de ses tableaux. Lorsqu'il eut terminé le portrait de Bertin, il convoqua quelques personnes dans son atelier pour le leur montrer avant l'ouverture du Salon. Les élèves restèrent éblouis et muets d'admiration; mais un amateur, moins modeste ou plus sûr de lui, se lança dans de longs compliments qu'il termina ainsi : « Je ne crois pas que Raphaël ait laissé un plus beau portrait que cela. »

Ingres fit un bond, pivota un instant sur lui-même, et, d'une voix indignée : « Je ne permets pas qu'on prononce de pareils noms devant un ouvrage de moi, qu'on ose me comparer à cet homme divin ni à aucun autre de ces grands maîtres! Je ne suis rien, non, rien à côté de ces colosses. Je suis... (et se baissant, il approchait la main du parquet), je suis haut comme ça (et il baissait toujours la main). Enfin, on ne me voit pas, Monsieur... Quant aux contemporains..., c'est autre chose (et il se redressait, pour ne pas perdre une ligne de sa petite taille, en frappant le sol de ses deux talons) : je suis solide sur mes ergots;... je ne les crains pas. »

Tout Ingres est là, dans sa modestie — et dans son orgueil.

Jean-Augustin-Dominique Ingres était le fils d'un honnête *tailleur d'images* de Montauban, peintre en même temps que sculpteur, musicien quand il le fallait et architecte au besoin, sachant, suivant l'occasion, brosser à la détrempe une toile de théâtre, ou exécuter au pointillé la miniature de Mme l'intendante, dresser un reposoir pour la Fête-Dieu ou un autel pour les fêtes civiques, et faire sa partie dans un concert. Tant d'aptitudes diverses n'avaient point enrichi ce génie universel, et il fallut que l'enfant, de bonne heure, s'occupât d'alléger pour sa part les charges de la famille.

Dans les dernières années de la vie du maître, la petite presse, celle qui aime à rire et à conter sur les hommes illustres des confidences de valet de chambre, s'est beaucoup amusée de son violon et de ses ardeurs de virtuose. Le violon d'Ingres était passé en proverbe, pour exprimer la manie qui pousse chaque homme à afficher surtout les prétentions les moins en rapport avec ses aptitudes. Mais le goût et même le talent du musicien comptaient parmi les héritages que lui avait légués cet artiste *factotum* qui fut son père. Le futur peintre de l'*Apothéose d'Homère*, à cette première époque de sa vie où il passait de la chapelle épiscopale de Montauban à l'orchestre du théâtre de Toulouse, put hésiter sur sa vocation, certain soir surtout qu'il avait excité les vifs applaudissements du



SAINT LOUIS (CARTON DE VITRAIL)

parterre en exécutant un concerto de Viotti. Après Raphaël, auquel il courait, à l'âge de douze ans, dès qu'il en voyait une copie, ses dieux étaient Gluck et Mozart; puis, à un degré un peu inférieur, Beethoven et Haydn. Il n'en parlait jamais sans une sorte de transport, et il a même laissé une trace bien curieuse de la façon dont il associait dans un même culte des genres et des arts si divers.

« Si je pouvais vous rendre tous musiciens, disait-il à ses élèves, vous y gagneriez comme peintres. Tout est harmonie dans la nature: un peu trop, un peu moins dérange la gamme et fait une note fausse. Il faut arriver à chanter juste avec le crayon ou le pinceau aussi bien qu'avec la voix : la justesse des formes est comme la justesse des sons. »

Ne croirait-on pas entendre le maître de musique du *Bourgeois gentilhomme?*

Cependant sa vocation de peintre ne tarda pas à prendre le dessus. Il eut successivement plusieurs maîtres, dont l'un, pareil à ce professeur du Conservatoire qui avait prédit à Potier qu'il ne réussirait jamais que dans la tragédie, voulut absolument le détourner de la figure et le lancer dans le paysage. Le jeune Ingres sortit de son atelier avec un dégoût profond pour ce genre. Comme le fait ingénieusement remarquer à ce propos M. Henri Delaborde[1], la nature, surtout la nature végétale, joue un rôle entièrement effacé dans ses tableaux, même dans le petit nombre de ceux dont la scène se passe en plein air. Il est évident qu'il se tient sur la défensive vis-à-vis du paysage et qu'il ne l'a jamais abordé, sauf une ou deux exceptions tout au plus, qu'avec une réserve voisine de l'aridité.

Nous n'exposerons point en détail la lutte prolongée d'Ingres contre la misère, contre l'obscurité et contre la critique : c'est l'histoire de presque tous les artistes; ce fut surtout la sienne. Sa première victoire éclatante et à peu près incontestée ne date que du *Vœu de Louis XIII,* et à cette époque il avait dépassé quarante ans. Il est sans exemple, au moins dans notre siècle, dit M. Delaborde, qu'un grand peintre ait été aussi longtemps méconnu. Que les génies incompris dont fourmillent nos expositions veuillent bien y réfléchir, pour adoucir l'amertume dont l'ingratitude du public remplit leurs âmes, et qu'ils relisent l'instructive histoire des épreuves à travers lesquelles dut passer Ingres pour arriver à la gloire! A Rome, après

[1] *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître,* par le vicomte Henri Delaborde. — Plon, 1 vol. in-8°.

avoir peint l'*Œdipe*, il ne parvenait à vivre que par la protection intéressée d'un domestique de place, qui, moyennant le prélèvement d'un écu, lui envoyait des étrangers dont il dessinait le portrait en buste pour une quarantaine de francs. Ingres évaluait à plus de trois cents le nombre des portraits qu'il avait exécutés ainsi, et à huit mille francs environ le résultat total des ressources que lui avaient procurées ces travaux, parmi lesquels se comptent un grand nombre de chefs-d'œuvre. Il écrivait en 1818 :

« Je me trouve, à trente-huit ans, n'avoir pu mettre de côté que mille écus à peine; encore faut-il vivre tous les jours. »

Mme Ingres taillait et cousait de ses mains les habits de son mari; elle l'aidait vaillamment à supporter le front haut la mauvaise fortune, et elle était la première à repousser, comme indignes de lui, des propositions bien propres à séduire un artiste pauvre, mais qui lui semblaient de nature à compromettre l'autorité morale du futur chef d'école.

Pour sortir vainqueur de ces rudes combats, Ingres avait une double armure : sa foi en ses principes et sa foi en lui-même. Ou plutôt ces deux fois n'en faisaient qu'une : il croyait en lui, parce qu'il croyait aux doctrines et aux modèles sur lesquels il marchait appuyé. De là cette ténacité indomptable dont toute sa vie ne fut qu'une longue preuve, et dont ses notes portent le continuel témoignage.

« On accuse à Paris mon influence, écrivait-il de Rome. Est-elle bonne? Oui, excellente; oui, comme aucune autre n'a été bonne. Mes malheureux ennemis, hypocrites et fourbes, veulent donc que ce soient leurs mauvaises doctrines qui dominent. Ils ne peuvent guérir les blessures profondes que leur ont faites la beauté et la vérité des miennes. Eh bien! quoique je ne sois certainement pas gâté par le public, même éclairé, mais qui ne l'est pas assez pour partager entièrement mes idées, je le fais juge entre eux et moi. Il est impossible, il est, malgré tout, impossible qu'il ne finisse pas par me préférer à eux. » Et ailleurs : « Je compte beaucoup sur ma vieillesse, elle me vengera. » L'année qui précéda sa mort, il résumait ce côté de son caractère dans une dernière note, qui clôt admirablement le chapitre intitulé par M. H. Delaborde : *Ingres peint par lui-même*.

« Jusqu'à cette heure, la crainte de l'opinion ne m'a pas fait faire un seul pas en arrière, car pour moi c'est un point d'honneur

de rester fidèle à de vieilles convictions, à des convictions que je n'abandonnerai jamais, même à la dernière heure. »

Il y a dans ces notes un accent d'orgueil, un ton guerrier, presque agressif; un parti pris absolu, qui achèvent de caractériser cette vaillante personnalité artistique. Il ne faut pas s'en plaindre : c'est l'orgueil qui l'a soutenu et sauvé. Quand, à la suite de l'exposition universelle de 1855, il s'indigne, avec une fureur amusante pour le lecteur sceptique, d'avoir été mis, sur la liste des récompenses dressée par la commission, au même rang que l'*apôtre du laid,* qui ne sent qu'il parle ici, comme il le dit lui-même autre part, au nom d'une *religion?* Oui, il est intolérant, exclusif, fanatique : loin de s'en cacher, il s'en vante, parce qu'il représente des principes immuables et sacrés, et qu'il combat la barbarie et la dépravation de la peinture. La passion est la loi des convictions fortes, et l'on peut dire de l'art comme du royaume des cieux : *Violenti rapiunt illud.* Ces partis pris excessifs, qui seraient absurdes de la part d'un critique, sont parfaitement à leur place chez un chef d'école, qui n'atteint le but qu'à la condition de le dépasser, et ne peut donner une impulsion vigoureuse qu'en pesant de tout son poids dans le même sens.

Mais cette intolérance n'était pas seulement une question de principes, elle était aussi une affaire de tempérament chez ce méridional nerveux, exalté, hérissé, rageur, se dépensant à toute heure et à tout propos en gestes exubérants, en exclamations, en colères, en hymnes d'enthousiasme, en imprécations violentes, ne sachant rien éprouver ni rien dire tranquillement, terrible dans ses indignations et dans ses boutades, dont personne, en un mot, ne dépassa la vivacité d'impression ni la promptitude de parole ou de plume.

Ingres vécut, pour ainsi dire, dans un état d'exaspération continuelle. Ici il se représente entouré de chiens qui cherchent à le dévorer. Là ses ennemis, ou plutôt ses *stupides détracteurs,* sont des *ânes.* — A Rome, tracassé dans son enseignement, il conclut : « Je suis furieux. » A Paris, accueilli enfin comme un maître, et accablé de demandes de travaux, il s'écrie : « J'enrage; » ce qui ne présente point de différence notable. « Je vis à Paris, attaché comme sur une enclume, que toutes les contrariétés de la vie d'artiste battent à qui mieux mieux. Oui, j'enrage ici de tout ce que je vois, de tout ce que j'entends... On m'a donc donné tout Paris à peindre!... On blasphème ici à qui mieux mieux l'homme-dieu que nous adorons,

Raphaël. » — Extrême dans ses haines comme dans ses amours, s'il ne peut dire adieu à ce divin Raphaël, lorsqu'il quitte Rome, qu'en pleurant comme un enfant, il ne rencontre jamais une toile de Rubens sans entrer dans des transports de colère.

« Chez Rubens, il y a du boucher; il y a, avant tout, de la chair fraiche dans sa pensée et de l'étal dans sa mise en scène. Vous êtes mes élèves, par conséquent mes amis, et, comme tels, ajoutait le maître avec une émotion qui avait son éloquence, vous ne salueriez pas un de mes ennemis s'il venait à passer à côté de vous dans la rue. Détournez-vous donc de Rubens, car, si vous l'abordez, il vous dira du mal de mes enseignements et de moi. » Tout déplaisait à Ingres chez Rubens, même son coloris, qu'il trouvait d'un éclat menteur et forcé, antinaturel et *antihistorique*. « Si vous ne pouvez trouver le ton tout à fait vrai, tombez plutôt dans le gris que dans l'ardent, » disait-il à ce propos à ses élèves, dont plus d'un sans doute dut lui répondre intérieurement, avec un sourire tempéré par le respect profond qu'il inspirait autour de lui : « Vous êtes orfèvre, monsieur Josse. »

Dans les nombreux extraits classés avec tant de patience et de soin par M. H. Delaborde, on pourrait recueillir les plus précieuses indications et les moins suspectes d'hypocrisie ou même d'arrangement, sur les doctrines et les idées du peintre, sur son enseignement, son style, ses procédés, sa conscience artistique, ses goûts et ses dégoûts en toutes choses. Il a des sujets qui l'inspirent. Toutes les fois qu'il parle des principes et des maîtres qui ont fait le culte de sa vie, il trouve des mots d'une expression énergique, d'une éloquence abrupte et familière, des axiomes d'une concision pittoresque, qui résument toute une théorie en une vive image.

« Le dessin est la probité de l'art. — Si j'avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j'écrirais : *École de dessin,* et je suis sûr que je ferais des peintres. — N'étudiez le beau qu'à genoux. — Adressez-vous aux maîtres; parlez-leur : ils vous répondront, car ils sont encore vivants. — Croyez-vous que je vous envoie au Louvre pour y trouver ce qu'on est convenu d'appeler « le beau idéal », quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature? Ce sont de pareilles sottises qui, aux mauvaises époques, ont amené la décadence de l'art. Je vous envoie là parce que vous apprendrez des antiques à voir la nature, parce qu'ils sont eux-mêmes la nature : aussi il faut vivre d'eux, il faut en manger. »

J'ai cité en entier ce dernier passage, qui renferme toute la doctrine d'Ingres. Ce qui le distingue, en effet, dans l'école classique, et ce qui fait son originalité propre, c'est qu'il subordonne l'imitation de l'art antique au respect de la réalité vivante, ou plutôt qu'il unit et identifie l'étude des maîtres et celle de la nature dans un même amour. A ses yeux, la noblesse ne se sépare pas de la sincérité, et il porte un intraitable sentiment du vrai, pour employer l'expression de son biographe, jusque dans la recherche du beau. Aussi personne n'a-t-il recommandé en termes plus énergiques et plus pressants l'observation du réel que cet apôtre de l'idéal. C'est lui qui disait : « Soyons humbles devant la nature. — Vous tremblez devant la nature! Tremblez, mais ne doutez pas. » Et encore : « Quand vous manquez au respect que vous devez à la nature, vous donnez un coup de pied dans le ventre de votre mère. »

Voilà, sous une forme un peu brutale, de ces bonheurs d'expression qui fourmillent, à côté des incorrections et des négligences, sous la plume d'Ingres. Devant de pareils traits, si vigoureux, si personnels et significatifs, on n'a rien de mieux à faire qu'à s'effacer soi-même et à se borner au rôle de copiste. A l'Ingres de convention, patient et froid mosaïste, que se figuraient presque tous ceux qui ne l'ont point connu dans son intimité, le livre de M. le vicomte Delaborde substitue un Ingres enthousiaste, vibrant à tout choc, batailleur, boudeur, rancunier, mettant une *sensualité* profonde dans ses vengeances d'artiste, aussi passionné qu'un enfant dans ses affections et ses haines, médiocrement *aimable,* mais généreux, sincère, désintéressé, d'une conscience inflexible, inébranlable dans ses convictions, incapable de rien sacrifier à l'intérêt ou à la complaisance, capable du martyre pour confesser sa foi, — en somme, une personnalité très originale et très attachante, où l'on est heureux, en cherchant un artiste, de trouver un homme.



DAVID D'ANGERS

Voilà plus d'un quart de siècle que David d'Angers repose au Père-Lachaise, dans une tombe privée de tout ornement, au milieu des chefs-d'œuvre qu'il a prodigués sur les tombeaux d'alentour. Le monument qu'on s'étonne de ne pas voir debout sur les restes mortels de l'éminent sculpteur, un compatriote, un admirateur de son génie vient de l'élever d'une main pieuse à sa mémoire, et il n'y a épargné ni le bronze, ni le marbre, ni la matière, ni la façon[1]. Biographe et critique à la fois, M. Henri Jouin a doublé

[1] *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains,* avec deux portraits du maître, vingt-trois planches et un autographe, par Henri Jouin. — Plon, 2 vol. in-4°.

l'intérêt et l'utilité de son ouvrage en faisant graver vingt-trois des plus belles productions de David, et surtout en mettant au jour un choix considérable des papiers où le maître jetait ses réflexions sur l'art, ses notes de voyages, ses appréciations sur les artistes et leurs chefs-d'œuvre, ses jugements sur quelques confrères, ou même des tableaux de genre, des descriptions pittoresques, des anecdotes qui révèlent parfois d'assez rares facultés d'écrivain, jusqu'ici tout à fait inconnues.

Pierre-Jean David était né à la veille de la révolution (1789), d'un humble sculpteur sur bois, qui s'attacha à contrarier sa vocation précoce de toutes les forces de sa volonté. La maison paternelle était si pauvre, que pendant longtemps on n'eut pas le moyen d'acheter un chapeau à l'enfant, dont les petits sabots et l'habit de camelot rigoureusement serré à la taille et usé jusqu'à la corde excitaient les railleries de ses condisciples. Dans les arts, les vocations profondes ont presque toujours jailli de commencements difficiles et de contradictions pénibles. Un des premiers ouvrages où, même avant d'avoir vaincu l'opposition de son père, il révéla son génie naissant, ce fut un bas-relief destiné à servir d'enseigne à un cordonnier : on y voit un *artiste* en costume empire, tenant dans sa main le pied nu d'une femme en coiffure grecque et lui prenant mesure. En fouillant dans le passé des sculpteurs, des peintres surtout, nous y trouverions presque toujours une œuvre semblable à l'origine. On connaît des enseignes de Hogarth, de Watteau, de Chardin, de Géricault, de Prudhon, de Carle et d'Horace Vernet, de vingt autres encore ; et quel musée piquant on ferait avec ces humbles débuts de tant de grands hommes !

David avait vingt ans quand il put enfin triompher de l'opposition paternelle. Il fallut que son maître Delusse, celui qui lui avait donné ses premières leçons et prédit son avenir, lui prêtât quarante francs pour faire le voyage de Paris. Il gagna Chartres par la voiture publique, et de Chartres s'achemina à pied vers la capitale. Il lui restait neuf francs en passant la barrière de la Conférence ; mais il était riche de longs espoirs et de vastes pensées. Le jeune homme se logea dans une chétive mansarde de la rue du Caire, et se mit aussitôt en quête de travail, car il fallait vivre afin de pouvoir étudier.

On était alors en 1808, et l'on terminait l'arc de triomphe du Carrousel. David alla s'offrir à Besnier, chargé de la décoration des corniches, et obtint d'être employé à ce travail moyennant vingt



STATUE DE DOMBASLE

sous par jour. C'était la vie, — la vie au pain sec et à l'eau claire; — mais l'enthousiaste *amant des arts,* comme on disait alors, n'en demandait pas davantage. Encore n'eut-il pas toujours ce frugal ordinaire, et il se rappelait plus tard d'être resté une fois quarante-huit heures sans manger. « Je n'avais qu'une mauvaise pièce de six liards, a-t-il écrit dans ses notes intimes, que je présentais à tous les boulangers sans qu'aucun voulût l'accepter. Au bout de deux jours, la faim l'emporta sur l'orgueil : je fus trouver ma vieille tante (qui n'était pas beaucoup plus riche que lui, mais enfin qui avait l'habitude de manger tous les jours), et elle me fit déjeuner avec elle. »

Comme celle de tant d'autres jeunes artistes qui grimpent par des sentiers ardus vers les sommets du beau, la vie de David était alors celle d'un anachorète. Il se levait à quatre heures et demie du matin, afin de pouvoir donner le plus d'heures possible à l'étude, sans les dérober au travail qui le faisait vivre tant bien que mal. Plus tard, lorsqu'il fréquenta l'atelier de Roland, sa lampe restait parfois allumée toute la nuit, et, dans ces circonstances, ce n'était jamais la crainte de manquer de sommeil, mais celle de manquer d'huile qui l'inquiétait. On sort d'un pareil genre de vie trempé par la lutte, à condition d'en sortir vivant. David eut cette chance. Il en fut quitte pour une fièvre nerveuse et quelques jours de délire. C'était pour rien.

En 1810, il avait remporté le second grand prix de Rome. En 1811, il remporta le premier, sur le sujet d'*Épaminondas mourant.* Il ne lui avait fallu que trois ans pour arriver à ce résultat. A ce moment déjà, son talent donnait de telles promesses, qu'un inconnu lui fit remettre cinq cents francs à son entrée en loges. Le jeune vainqueur partit pour Rome, où il se lia avec Canova, et fut pris un moment par la séduction de ce maître, d'autant plus dangereux pour lui qu'il représentait les qualités les plus contraires à ses vraies aptitudes. Lui-même a décrit cette fascination dans une page curieuse qu'on pourrait appeler la *Tentation de David d'Angers,* pour faire pendant à celle de saint Antoine, ou, mieux encore, à l'apologue antique d'Hercule entre le Vice et la Vertu. Une fois soustrait à l'atmosphère amollissante de cet atelier peuplé de Nymphes et de Grâces aux charmes sensuels, en revenant par les rues tranquilles de Rome, les ruines sacrées parmi lesquelles avait erré le Poussin, et les statues des héros qui semblent former la

population immuable de la ville éternelle, lui rappelèrent avec force les vraies grandeurs de la sculpture « destinée à perpétuer les mâles vertus, les nobles dévouements, à faire vivre les traits de l'homme de génie ». Voilà le terrain de David : il ne le quittera plus, même en pensée. C'est bien là celui qui, quelques années auparavant, en regardant une gravure du *Marcus Sextus* de Guérin, sentit, comme il l'écrivait plus tard, le *moral de l'art* prendre possession de son esprit.



PHILOPŒMEN

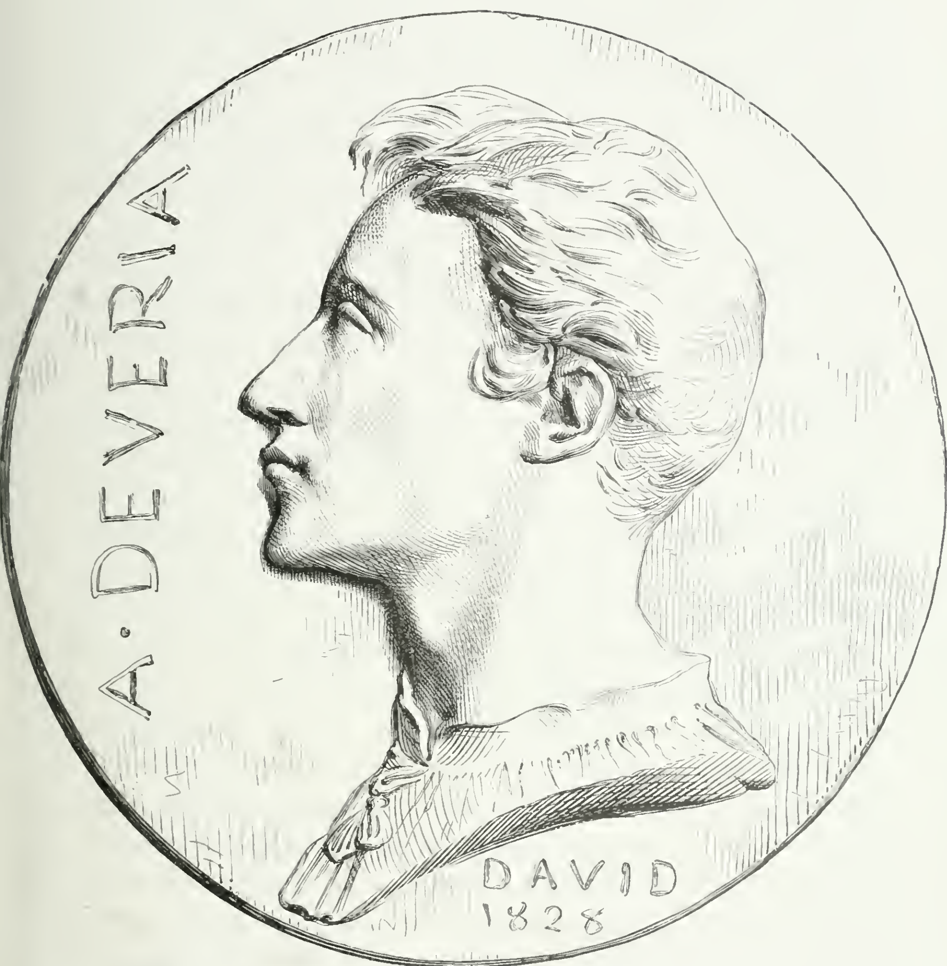
Le séjour de Rome faillit mal tourner pour David. L'exaltation politique qui fermentait déjà dans sa tête le poussa, en 1815, à quitter la villa Médicis en cachette pour aller rejoindre, avec trois cents *carbonari*, la troupe de patriotes qui voulut rétablir Murat sur le trône de Naples. De retour à Paris, au milieu de l'invasion, il se hâta de partir pour Londres, où il se proposait d'étudier les bas-reliefs du Parthénon, que venait de rapporter lord Elgin, et de faire connaissance avec Flaxman. Le poétique illustrateur d'Homère et du Dante le rebuta par la sécheresse et la dureté de sa morgue britannique, autant qu'il l'avait attiré par ses œuvres ; mais les marbres de Phidias l'enthousiasmèrent. Il y trouvait son idéal d'énergie, de naturel, de grâce harmonieuse et sévère, de mouvement et de vie, lui qui ne pouvait souffrir qu'on parlât de la froideur de la sculpture. Il les décrivit, il les dessina. Mais l'argent

lui faisait défaut. Il n'avait pas obtenu les travaux sur lesquels il comptait, et une tristesse sombre s'emparait de lui. Il fallut que sa pauvre hôtesse lui fît crédit. Un jour, on vint proposer au jeune sculpteur français, au nom d'une société de souscripteurs, d'exécuter un monument commémoratif de Waterloo. Blessé au cœur par cette insulte, il courut vendre ses habits, et avec le prix qu'il en avait retiré il rentra à Paris, où bientôt ses deux jeunes sœurs vinrent le rejoindre. Le père, vieillissant et dans la misère, se déchargeait sur lui d'une partie de sa famille. L'une des sœurs mourut au bout de quelques mois ; l'autre ne lui survécut pas longtemps; et tous ces coups accablèrent David, qui avait l'âme tendre, bien qu'il ait pu parfois donner à croire le contraire, et en qui les sentiments de famille furent toujours très développés.

Les mauvais jours n'étaient pas entièrement passés encore, mais la gloire était proche. Son maître Roland venait de mourir sans avoir pu exécuter la figure en pied du *grand Condé,* dont il avait reçu la commande pour la décoration du pont de la Concorde. Un compatriote de David, alors chef du bureau des sciences et des beaux-arts, François Grille, fit transférer à l'élève la commande accordée au maître. La statue de Condé parut au Salon de 1817 : la réputation de David était fondée. On peut dire qu'il venait de donner dans cette première œuvre comme un type et un résumé des qualités principales de son talent, aussi bien que de ses tendances. M. Henri Jouin, non sans quelque exagération, mais avec une certaine vérité pourtant, le présente surtout comme le créateur d'un art national : il inaugurait par le vainqueur de Rocroy la longue série des hommes illustres, honneur de leur pays, auxquels il devait consacrer son ciseau, en même temps que, par l'expression de la physionomie, le mouvement du corps et l'exactitude du costume, il faisait pressentir les enseignements nouveaux que la sculpture allait recevoir de lui.

Nous ne suivrons pas maintenant David dans toutes les étapes de sa carrière. On sait qu'il se fit une spécialité, qu'il s'imposa comme un devoir et comme une tâche glorieuse, de reproduire par le bronze ou le marbre, en pied, en buste ou en médaillon, les traits des hommes utiles, des bienfaiteurs et des *exemplaires* de l'humanité. Il allait les chercher partout avec une véritable passion, non seulement d'un bout à l'autre de la France, mais en Angleterre, d'où il rapportait les traits de Jérémie Bentham, de lady Morgan,

d'Amelia Opie, de John Ross, de sir Sidney Smith, et d'où il eût voulu rapporter ceux de Walter Scott; — par deux fois en Allemagne, où il modelait les bustes de Gœthe, de Christian Rauch et de Ludwig Tieck, les médaillons de Mickiewicz, de Schinkel, de



ACHILLE DEVÉRIA

Chamisso et de bien d'autres; en Grèce, où il allait chercher Coletti, Canaris et le général Fabvier. Il ne craignait pas même de s'offrir aux villes qui voulaient honorer leurs enfants célèbres, et il le faisait avec un désintéressement qui fut toujours dans sa nature, plus avide de popularité que d'argent, et que lui rendit facile

son mariage avec la petite-fille de la Réveillère-Lepeaux. Dans cette galerie d'une richesse extraordinaire, qui compte plus de douze cents figures, et qu'on croirait l'œuvre de dix artistes sans la rigoureuse unité d'inspiration et de caractère qui s'en dégage, Bonchamps, le cardinal de Cheverus, Fénelon, Louis XVI, se rencontrent côte à côte avec Armand Carrel, le général Foy, Rouget de l'Isle, Manuel, l'abbé Grégoire; car le républicain David d'Angers, qui voulut écarter les prières de l'Église de son cercueil, n'en avait pas moins le sens et le respect de la grandeur morale assez développés pour les comprendre jusqu'en ses adversaires ; et de même que, dans son passage à l'Assemblée nationale, après 1848, il sut se soustraire aux passions de son parti pour rejeter la démolition de la chapelle expiatoire et voter l'augmentation de crédit en faveur du clergé paroissial, sans craindre de se faire ranger parmi les réactionnaires, de même il tint toujours à garder une certaine impartialité dans ses apothéoses de marbre.

Néanmoins, comme cela était inévitable, ses préférences personnelles demeurent profondément marquées dans son œuvre. S'il se chargea du monument de Saint-Florent, dont il a fait l'un de ses chefs-d'œuvre, c'était, il a tenu à le dire plus d'une fois, par un sentiment de reconnaissance personnelle, parce que son père faisait partie des prisonniers sauvés par Bonchamps. Ce sentiment l'honore; mais il se fût honoré davantage encore en acceptant de faire la statue de Cathelineau, et en comprenant bien qu'un tel nom est de ceux dont le dévouement et les vertus planent au-dessus de toutes les divisions, dans les sphères supérieures de l'humanité. Vous rencontrerez, parmi ses médaillons, les conventionnels les plus obscurs, les plus justement oubliés. La conception de son œuvre la plus fameuse peut-être, — le fronton du Panthéon, — est un curieux témoignage à la fois de cet éclectisme qui s'efforce d'être impartial et de ces préférences que le statuaire ne peut ni ne veut entièrement dominer. Il n'a pas craint d'y introduire Fénelon et Malesherbes ; mais comme ils semblent dépaysés entre Mirabeau, Manuel et la Fayette, Carnot, le peintre Louis David, Voltaire et Rousseau !

Certes, nous aurions plus d'une réserve à faire sur les éloges de M. H. Jouin, dont le livre, écrit surtout avec les documents fournis par la famille, tourne un peu trop au panégyrique. Dans son chapitre final, après avoir évoqué, pour les sacrifier à son maître

favori, Lemot, Rude, Pradier, Simart, Duret, il va jusqu'à saluer en lui Phidias, Michel-Ange, Poussin, Puget et Louis David à la fois. C'est trop. Bornons-nous à proclamer la place éminente que tient dans l'art contemporain un maître qui sut allier la grâce à la vigueur, comme le prouvent l'*Enfant à la grappe, Barra*, la *Jeune Grecque épelant le nom de Botzaris;* l'étude obstinée de la nature à celle de l'antique et de tous les grands modèles; l'esprit hardi, personnel, novateur, au respect de la tradition; qui sut trouver dans toute figure l'aspect caractéristique et les lignes essentielles, faire vivre le marbre et lui donner l'expression, le mouvement, la pensée. Son art est spiritualiste : chez lui, l'idée prime la forme et la détermine; il traduit la réalité avec un sentiment philosophique et quelquefois poétique, qui lui inspire des trouvailles comme celles de la *Victoire* du tombeau de Suchet, gravant à la pointe d'une baïonnette sur un canon les batailles gagnées par lui, de *Cuvier* introduisant son doigt dans l'une des fissures du globe, de la *Navigation* tenant d'une main un gouvernail, et soulevant de l'autre le voile qui couvre une partie de la mappemonde.

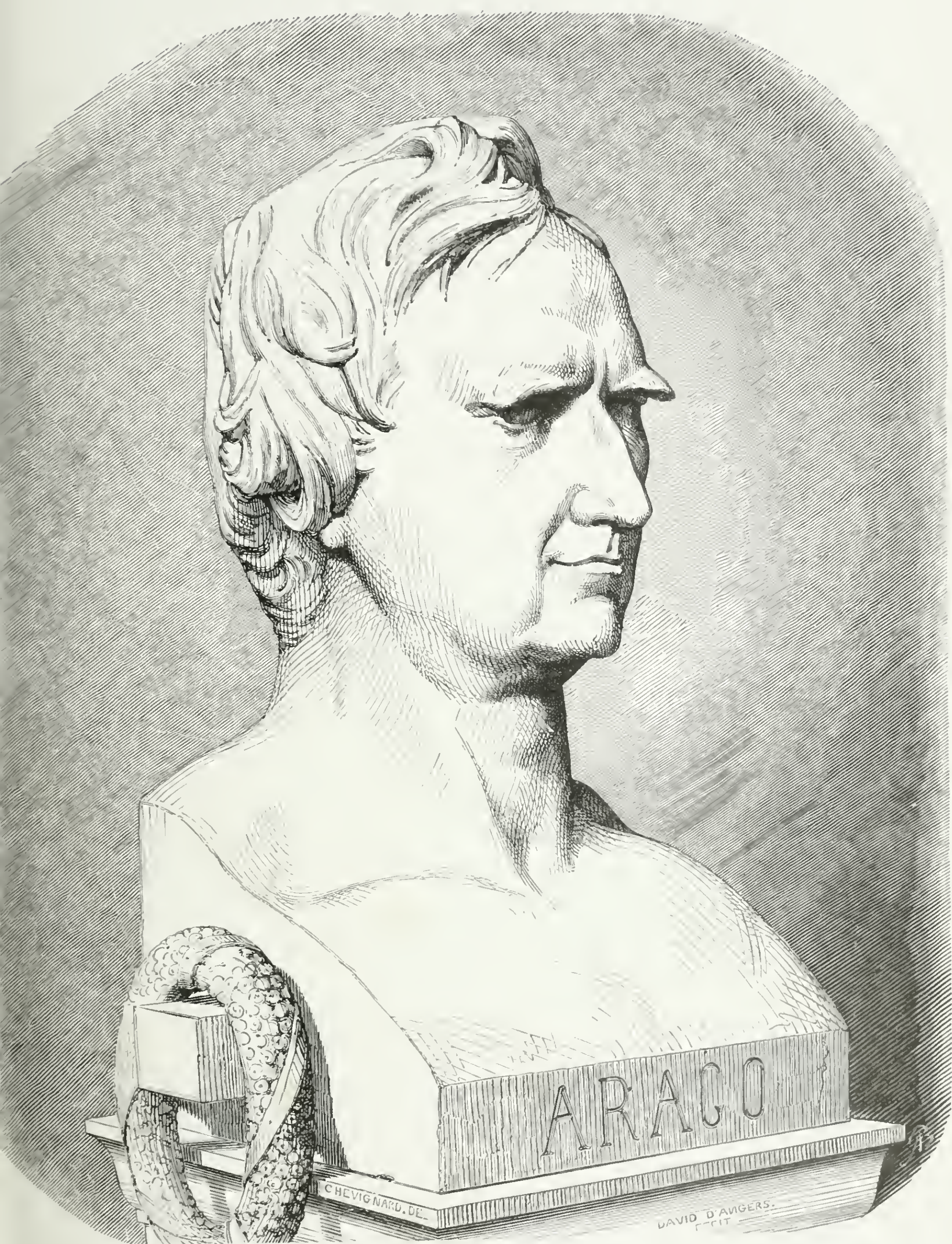
Il est vrai que David a eu l'excès, et plus d'une fois l'envers de ses qualités. Dans ses notes sur l'art, à des vues ingénieuses et pénétrantes se mêlent des aperçus fort contestables ou fort exagérés. Il donne une importance excessive à la disposition de la chevelure et au système phrénologique, pour l'expression du caractère moral ou intellectuel d'un homme. De là les fronts prodigieux, exorbitants, dont il a gratifié Gœthe, Corneille, etc. Expliquant dans une lettre sa statue de *Racine,* il pousse jusqu'à l'absurde une théorie dont le point de départ est juste, en disant que la représentation des caractères doit s'appuyer sur l'étude de la physiologie: « Corneille ne doit pas avoir les membres dessinés comme ceux de Racine. Le premier m'apparaît grand et nerveux; Racine, de taille moyenne et souple. Aussi ai-je cherché à indiquer par la douceur des formes le tendre Racine. J'ai voulu compléter cette peinture par la souplesse des étoffes. » On voit sans peine à quelles amusantes erreurs pourrait conduire cette conception systématique qui veut assimiler le génie d'un homme à sa taille et ses habits à son génie. D'autre part, il est tombé çà et là dans un réalisme affligeant, en voulant trop chercher le caractère propre de l'homme dans des particularités physiques ou même dans de bizarres détails de costumes : qu'il suffise de rappeler sa seconde statue de *Bichat* et l'assez déplaisant *Mathieu de Dombasle*, qu'on est

tenté d'abord, lorsqu'on le rencontre pour la première fois sur une place de Nancy, de prendre pour une caricature.

Mais cet homme aux théories si absolues savait pourtant s'en affranchir, même au prix d'une contradiction; et, après avoir plaidé et prêché d'exemple en faveur de l'exactitude du costume, après avoir bien prouvé que l'artiste doit être de son temps, après s'être fait une gloire particulière et un point d'honneur de ne reculer devant aucun détail de l'habit moderne et de montrer tout le parti qu'on en peut tirer, il a drapé son Foy et son Racine à l'antique. « Je m'applaudis beaucoup, écrit-il en parlant de ce dernier, d'avoir délivré mon héros de toute la friperie de l'époque. » Ici David d'Angers s'exprime absolument comme ceux qu'il combattait. Et quant aux raisons qu'il apporte : « Le costume du temps eût fait de Racine l'homme d'une époque, lorsque son génie l'a fait l'homme de tous les siècles, etc., » elles sont excellentes, je suis prêt à en convenir; mais ce sont justement celles qu'alléguaient contre lui les fidèles de la tradition, et elles s'appliqueraient tout autant à Molière, à Corneille, à la Fontaine; si bien qu'on pourrait les retourner contre ses autres statues.

L'habit moderne, si chétif et si étriqué, a été souvent un écueil pour lui, malgré l'art avec lequel il s'applique à lui donner une physionomie conforme au caractère de celui qui le porte, à lui imprimer une allure à la fois vivante et sculpturale. Aussi, comme l'a fait remarquer M. Ch. Blanc, ses meilleurs ouvrages ne sont-ils pas ceux qui se dressent sur les places publiques, mais ceux qu'on voit beaucoup moins, — les mausolées des cimetières et particulièrement du Père-Lachaise : le général Gobert, frappé à mort par un Espagnol qui s'est glissé sous son cheval; le général Foy, drapé dans la toge d'un orateur romain; le bas-relief ornant la tombe du comte de Bourck, qui représente la veuve, assise sur un siège antique, dans une pose d'une élégance sévère, les mains abandonnées sur ses genoux et tenant un bouquet funèbre, les yeux levés, dans une expression d'une tristesse sereine, vers le buste de son mari, recouvert de draperies où la nature du monument l'autorisait à s'affranchir de tout réalisme pour les assortir avec un goût très délicat et très fin à la beauté de la femme et à la nature de la scène.

Dans de pareils morceaux, David est un statuaire du style le plus pur. Mais habituellement c'est moins par là qu'il est supérieur que par l'expression et le caractère, le mouvement et la vie. Son vrai do-



BUSTE D'ARAGO

maine, c'est le portrait sous ses formes et dans ses proportions diverses, depuis le médaillon jusqu'à la statue équestre. Modeleur incomparable de la figure humaine, il sait donner à ses effigies un masque à la fois individuel et typique, exact et idéalisé, où les traits essentiels sont dégagés, soulignés, mis en relief de façon à prendre une signification plus générale que celle d'un simple portrait. Sur ce terrain, personne ne l'a encore égalé, et personne probablement ne le dépassera.

LÉON COGNIET

Un vieux maître vient de mourir (novembre 1880), qui était le doyen de l'école française et son honneur, le dernier survivant de la renaissance picturale éclose dans l'atelier de Guérin, sous la restauration. Depuis le 29 août précédent, Léon Cogniet était entré dans sa quatre-vingt-septième année : il avait obtenu son prix de Rome en 1817 et sa croix de chevalier de la Légion d'honneur en 1823. Il avait été l'ami de Géricault, de Bouchot, de Champmartin. Depuis l'Exposition universelle de 1855, il n'avait plus reparu devant le public et se laissait oublier. Ce témoin d'un autre âge avait l'air d'un fantôme taciturne, quand on l'apercevait se promenant seul dans une exposition, ou assis à sa place dans l'une des séances publiques de l'Institut.

Nous l'avions rencontré encore en 1879, errant comme une ombre à travers les salles du palais des Champs-Élysées, le jour du vernissage. Cette longévité était de tradition dans sa famille : son père, qu'il avait recueilli chez lui, y est mort dans un âge non moins avancé.

L'excellent artiste fut surtout un maître hors ligne, et son atelier est plus célèbre encore que ses tableaux. Il n'est pas de maître contemporain, même le père Picot, dont les leçons aient été plus recherchées. Ouvrez le livret : le nom de Léon Cogniet reparaît à chaque page. Beaucoup d'artistes, de femmes surtout, venaient passer quelques mois, parfois quelques semaines, dans son atelier, uniquement afin

d'avoir le droit de se dire ses élèves. Il était très accessible, très hospitalier, d'une générosité qui ne s'affichait pas, mais qu'on ne trouvait jamais en défaut.

Les élèves de Léon Cogniet s'appellent : Gustave Ricard, Meissonier, J.-P. Laurens, Bonnat, Alfred Dedreux, Karl Girardet, Rodakowski, Stéphane Baron, Luminais, Dehodencq, Jules Lefebvre, Feyen-Perrin, Hillemacher, Jules Didier, Philippoteaux, Allongé, Bin, Chifflard, Magaud, Maillot, Segé, Gide, Sellier, Gaston Mélingue, Hugues Merle, Henri Chapu ; parmi les femmes, Rosa Bonheur, Mlle Nélie Jacquemart et d'autres moins célèbres, mais honorablement connues, Mme Coëffier, Mme Schneider, Mlle Eudes de Guimard, Mme Laure de Châtillon, Mlle Dubois-Davesnes, Mlle Maria Chenu.

La plupart de ces élèves avaient gardé à leur vieux maître un souvenir affectueux, accompagné d'une sorte de vénération. Chaque année, ils lui offraient un banquet, passé en quelque sorte parmi eux à l'état d'institution, et rien n'était plus touchant que de voir le respect et les attentions dont ils entouraient le vieillard.

Je me suis demandé souvent, et j'ai parfois demandé aux personnes qui l'avaient approché de près, d'où pouvait venir le sentiment extraordinaire que le maître inspirait à la plupart de ses élèves, particulièrement à ses élèves-femmes. Léon Cogniet n'était pas expansif; il parlait peu; il avait le visage grave, absorbé, triste, l'air d'un homme qui aurait eu dans sa vie un de ces grands chagrins qu'on n'oublie jamais et sous lesquels on demeure ployé pour toujours. Cette influence ne venait pas seulement de sa renommée, de son talent, de ses incontestables et hautes qualités de professeur ; elle venait aussi de sa bonté foncière, toujours prête à agir dans les cas essentiels. Il s'intéressait et s'attachait à ses élèves; il les suivait dans tous les développements de leur carrière; il ne leur refusait jamais ses conseils; il les aidait avec empressement et avec discrétion dans les moments difficiles; il s'employait sans se lasser à leur faire obtenir des leçons, des commandes et des copies.

J'en sais qui ne doivent qu'à lui d'avoir pu vivre dans les mauvais jours.

De leur côté, ces élèves (je parle toujours et surtout des femmes) avaient pour lui un dévouement de séides. Aucune gloire de notre école n'était pour elles au-dessus de leur maître, ni même à sa hauteur. Beaucoup n'auraient pas hésité à vendre tout ce qu'elles avaient

pour lui venir en aide. Lorsqu'il eut perdu sa sœur, personne dévouée, non moins silencieuse et mélancolique que lui, l'une d'elles



PORTRAIT DE COGNIET, PAR BONNAT

épousa le septuagénaire afin de soigner sa vieillesse, de la sauver de l'isolement, de l'ennui, des soins mercenaires. Toutes se retrouvèrent à la vente de ses études et esquisses, il y a quelques années, et voulurent emporter un souvenir de lui : Cogniet n'était pas

riche, et il a toujours peu produit. Toutes se sont retrouvées encore à ses funérailles, et l'on y a vu couler des larmes.

L'atelier de femmes était sous la surveillance particulière de Mlle Amélie Cogniet, qui peignait aussi, et qui a même exposé quelquefois. Le maître y apparaissait une fois ou deux par semaine, et c'était un grand jour. Dès qu'on entendait retentir son pas mesuré, tous les cœurs battaient, les visages devenaient pâles, les respirations haletantes. Les plus braves arrangeaient d'une main fiévreuse leurs études sur le chevalet. Un jour, une jeune fille qui descendait de l'escalier l'entendit de loin monter les premières marches. Terrifiée à l'idée de se croiser avec lui dans l'escalier comme avec un simple mortel, elle remonta précipitamment, déposa sur une chaise la toile de dix montée sur châssis qu'elle tenait en main, et s'assit ou plutôt tomba dessus, à moitié pâmée, en criant d'une voix rauque : « C'est lui ! »

Au bruit de la porte qui s'ouvrait, un silence profond, solennel, religieux, s'établissait dans la salle. En s'encadrant dans la pénombre, sa figure produisait l'effet de la tête de Méduse. Il allait de chevalet en chevalet, examinant chaque tableau longuement, soulignant son examen d'un reniflement caractéristique, exprimant ensuite son avis avec ménagement et en peu de mots, écoutés avec une déférence absolue. Une élève déjà ancienne, à laquelle il représentait qu'elle aurait une meilleure lumière en inclinant sa toile plus en avant, et qui osa lui répondre qu'elle voyait très bien ainsi, parut un prodige d'audace, et l'on en parla pendant huit jours.

Malgré l'apparence assez sévère de sa figure, sa douceur était très grande. Il ne s'en départit qu'une fois. Les élèves de son atelier d'hommes avaient un jour préparé à l'adresse d'un de leurs condisciples la niche classique qui consiste à suspendre au-dessus d'une porte un seau rempli d'eau, de telle façon qu'en s'ouvrant elle le fasse basculer. Ce fut M. Cogniet qui parut, au moment où on l'attendait le moins, et qui reçut la douche sur la tête. Il entra dans une colère assez légitime, et ne parlait de rien moins que de fermer son atelier; mais il fut désarmé par la consternation et le désespoir qu'il lut sur toutes les figures.

Depuis longtemps, Léon Cogniet demeurait loin du centre de Paris, dans ce modeste appartement de la paisible rue de l'Entrepôt où il s'est éteint. Il n'avait jamais été un homme du monde, ni un



LE TINTORET ET SA FILLE

homme d'intrigue. En dehors de ses leçons à l'École polytechnique et des séances de l'Institut, il passait presque toutes ses journées dans son atelier, travaillant à ses tableaux, ou assis en face de sa toile, qu'il étudiait dans tous les détails, et ne sortant de cette méditation que pour se lever et aller poser une touche nouvelle, ou rectifier un détail; après quoi il venait se rasseoir.

C'est là qu'il recevait habituellement. D'instinct, on y parlait bas et on y marchait sur la pointe du pied, comme dans un sanctuaire. Le domestique, ou plutôt l'homme de confiance, ancien élève pauvre, tout dévoué à Cogniet, dont il s'était fait l'auxiliaire et le rapin, qui vous ouvrait la porte, parlait bas lui-même. C'était un Irlandais, type complet d'effacement et de timidité, qui rougissait lorsqu'une dame lui adressait la parole, et glissait comme une ombre sur le parquet sans faire le plus léger bruit. On se sentait dans la maison du silence.

On a tout dit sur la consciencieuse lenteur de son travail. Il était plein de scrupules, toujours peu satisfait de son œuvre, ne la trouvant jamais suffisamment achevée. Cette susceptibilité le faisait souffrir, et des personnes qui l'ont bien connu m'assurent que c'est pour cela qu'il renonça d'assez bonne heure aux expositions. Dans le portrait, il lassait les modèles les plus patients. Il multipliait les esquisses, et on lui a vu recommencer une main jusqu'à huit fois. Il existe une légende sur son portrait de Mme de G., qu'il peignit avec son petit enfant lui tendant les bras : l'enfant sortait de philosophie et portait moustaches quand le tableau fut livré. Mais aussi ces ouvrages lentement élaborés sont des morceaux de la plus haute distinction, magistralement peints, avec une intelligence parfaite de la physionomie physique et morale du modèle. Parmi ses chefs-d'œuvre en ce genre, nous avons pu voir, à l'Exposition universelle de 1855, entre le *Tintoret* et le *Massacre des Innocents,* les portraits de Mme la marquise de Crillon et de la vicomtesse de Noailles, qu'il a représentée assise au pied d'un arbre, dans la pénombre d'un soleil couchant, où s'estompent et s'harmonisent ses traits fatigués par l'âge. — Pendant la Commune, Léon Cogniet avait eu un grand chagrin personnel : l'incendie de l'hôtel de ville dévora quatre de ses plus belles œuvres, les *Saisons,* où la manière historique du Poussin, la préoccupation de l'ordonnance et de la composition s'alliaient à un sentiment de la nature très intime et très pénétrant, bien qu'exprimé avec une sobriété savante : ce fut,

dans le deuil général, une douleur personnelle qui attrista la vieillesse déjà morose du maître. Il s'en plaignit peu, cependant; ce n'était point sa manière. Mais ce chagrin contribua à l'enfermer plus strictement encore dans sa rêverie silencieuse et triste.



MASSACRE DES INNOCENTS

Homme digne d'une complète estime, artiste d'une probité, d'un savoir et d'une correction exemplaires, noble, élevé et solide, sinon très original, Léon Cogniet eut au plus haut point le respect de son art, le sens du style et le désir du beau. Tempérament fait de compromis et d'éclectisme, il se rattachait à l'ancienne école par la pureté du goût et la sévérité classique de la forme; à la nouvelle,

par le sentiment, la préoccupation de l'effet et des recherches de coloris, des combinaisons et des procédés dont on peut voir le modèle dans son œuvre la plus célèbre : *le Tintoret peignant sa fille morte.* La « sauce Cogniet » jouit d'une certaine célébrité dans les ateliers, et ses élèves, surtout ses élèves femmes, ont souvent essayé de reproduire les beaux tons grenats du *Tintoret.*

Léon Cogniet était né à Paris le 29 août 1794. Élève de Guérin, il obtint le grand prix de Rome en 1817. Ses envois de la villa Médicis et les premiers tableaux qui suivirent son retour à Paris sont du plus pur classique; aucun n'a les qualités ni les défauts de la jeunesse : la verve, l'entrain, l'exubérance, la hardiesse; tous offrent les caractères de la maturité, de la réflexion, du travail. Sa notoriété date de 1824, où il exposa le *Marius à Minturnes* et le *Massacre des Innocents.* Le *Massacre des Innocents* n'est qu'un épisode : une mère aux yeux dilatés par l'épouvante, — dont la figure a pris place parmi les têtes d'expression les plus souvent copiées, — qui s'est réfugiée derrière un pan de mur, et là, accroupie, tient un enfant enseveli dans son sein en comprimant ses cris; tandis que, par une arcade, on aperçoit dans le fond un groupe de bourreaux dont l'un poursuit une femme qui se sauve éperdue, emportant ses deux enfants sous ses bras. Les principales œuvres de cette première partie de sa carrière sont, en outre, le *Saint Étienne portant des secours à une famille pauvre,* qu'on peut voir dans l'église Saint-Nicolas-des-Champs; la *Garde nationale partant pour l'armée en 1792,* qui est à Versailles, et le plafond du Louvre, où il a représenté Bonaparte debout, entouré de savants et d'artistes dont il dirige les travaux et auxquels sont mêlés des soldats et des indigènes. Si cette dernière œuvre n'est pas d'une grande invention, il faut lui reconnaître du moins une habile ordonnance, une couleur lumineuse et chaude, quelques figures originales, d'un beau caractère et d'une belle tournure.

C'est en 1845 que Léon Cogniet obtint son succès le plus retentissant avec le *Tintoret peignant sa fille morte,* cette élégie d'un pathétique si simple, si sévère et si poignant, qui rendit son nom populaire. Assurément le choix du sujet ne fut pas étranger à ce triomphe, mais il serait injuste de méconnaître les hautes qualités de son exécution. Dans la simplicité de son ordonnance, le tableau rappelle le *Larmoyeur* d'Ary Scheffer. La Marietta, orgueil de son père par sa beauté et par ses talents, morte dans tout l'éclat de la

jeunesse et de la réputation, avant d'avoir accompli sa trentième année, est couchée sur le lit funèbre, et les chauds reflets d'une lampe voilée par le rideau font ressortir encore sa pâleur. Le vieillard, debout entre la couche et sa toile, vient de terminer sa tâche, et, la palette en main, il retourne une dernière fois vers la chère morte sa face empreinte d'une douleur sombre et ses yeux où la source des larmes est tarie.

En même temps il peignait la *Madeleine au tombeau* pour l'église du même nom, et quelques années après, en 1849, il entrait à l'Institut. Vapereau lui attribue à tort une des chapelles de Saint-Sulpice. Depuis son élection à l'Académie des beaux-arts, il s'enferma dans le professorat, comme s'il eût craint de compromettre une réputation qu'il savait contestée, et il ne sortit de sa retraite qu'une seule fois, avec les *Saisons* de l'hôtel de ville. Pour atteindre le premier rang il eût fallu à Léon Cogniet plus de fécondité, de hardiesse et de personnalité. Le peintre fut timide comme l'était l'homme lui-même. Il vivra dans le souvenir reconnaissant de ses élèves et dans leur culte pour sa mémoire mieux encore que dans ses œuvres.



ARY SCHEFFER

La France fut la patrie d'adoption d'Ary Scheffer; mais sa patrie d'origine fut la Hollande. Il était né en 1795, dans la petite ville de Dordrecht, qui semble bien décidée, quoiqu'elle ne l'ait pas gardé longtemps, à ne pas abandonner la part à laquelle elle a droit dans la gloire de l'éminent artiste. Elle lui a fait dresser une statue en bronze sur sa grande place du Marché. Ses parents cultivaient tous deux les arts avec quelque succès. Mme Scheffer, la mère, peignait adroitement la miniature, et Jean-Baptiste Scheffer avec

quelque succès les scènes de genre. Le musée de Rotterdam possède de lui un portrait et une *Cuisinière préparant des choux.*

Ary Scheffer fut une façon d'enfant prodige, car à l'âge de douze ans il envoya à l'exposition d'Amsterdam un tableau d'histoire qui attira, dit-on, l'attention du roi Louis Bonaparte. A quinze ans, lors de la réunion de la Hollande à la France, sa mère l'amena à Paris, avec ses frères, dont l'un devait lui-même devenir un peintre distingué. Il entra aussitôt dans l'atelier de Guérin, où il rencontra les principaux chefs du futur mouvement romantique. Il n'avait pas encore dix-huit ans lorsqu'il débuta, dans les expositions parisiennes, par une toile qui représentait *Abel et Thirza chantant les louanges du Seigneur.*

La mère d'Ary Scheffer, femme de sens et femme énergique, paraît avoir exercé toute sa vie une influence particulière sur son fils, qui lui garda toujours une vénération particulière. Son portrait, peint avec amour, de sa manière la plus tendre et la plus léchée, tenait la place d'honneur dans l'atelier du peintre[1]. Il aimait à lui reporter le mérite, non seulement de ses succès, mais des qualités d'indépendance, de loyauté et de droiture, qu'on estimait en lui, lors même qu'on ne partageait point ses opinions. Sa bienfaisance était proverbiale, et il poussait la conscience aussi loin dans l'exercice de son art que dans toutes les pratiques de sa vie. Il y avait dans ce luthérien quelque chose d'un puritain, mais sans raideur et sans excès. Son libéralisme très prononcé avait les ardeurs de la conviction, tout en évitant les étroitesses de l'esprit de parti. Admirateur de la Fayette, hôte de Daniel Manin, dont les dépouilles ont reçu l'hospitalité dans son caveau de famille avant de reprendre le chemin de Venise, il fut aussi le professeur des jeunes princes d'Orléans, et c'est à lui que la princesse Marie légua ses dessins en mourant. Louis-Philippe professait une estime toute spéciale pour le caractère d'Ary Scheffer, sans lui garder rancune des résistances qu'il opposait souvent à ses désirs, et qui s'exprimaient parfois avec une vivacité dépourvue de toute courtisanerie. Peut-être est-ce la fidélité des souvenirs qu'il avait gardés à la famille déchue qui abrégea les dernières années de sa vie. Déjà frappé de la maladie à laquelle il devait succomber, il voulut partir

[1] Il en a fait aussi la statue couchée, destinée à son tombeau ; car il maniait à l'occasion l'ébauchoir et le ciseau aussi bien que la brosse.

pour l'Angleterre en apprenant la mort de la duchesse d'Orléans, et la fatigue du voyage aggrava tellement son état que, au retour de Claremont, il faillit expirer à Londres. Mais il ne voulait pas mourir en Angleterre, et grâce au dévouement de sa fille, qui l'avait accompagné, il parvint à regagner la France et son foyer. Ary Scheffer mourut le 15 juin 1858, âgé de soixante-trois ans.

Il y a deux manières d'étudier l'œuvre d'Ary Scheffer, la nature et le développement de son talent : la première, c'est de prendre ses tableaux dans l'ordre chronologique, pour y suivre pas à pas ses progrès, ses transformations et ses défaillances; la seconde, c'est d'examiner les sujets traités par lui, ceux auxquels il est revenu le plus souvent, ceux où il a le mieux réussi, pour y découvrir les préférences de son esprit, ses côtés caractéristiques et forts. Nous suivrons chacune de ces deux voies, suivant l'occasion, sans en adopter exclusivement aucune.

Ary Scheffer n'était pas une de ces intelligences puissantes et impérieuses qui entrevoient le terme dès le premier pas et s'y élancent d'un bond; c'était une de ces natures à la fois ardentes et indécises, en qui les aspirations du cœur sont comprimées par les hésitations de l'esprit et qui se dégagent peu à peu des limbes, après des efforts pénibles et des tâtonnements douloureux.

Il fit son entrée au Salon en 1812, et continua à s'y produire, les années suivantes, par de grandes toiles académiques où n'apparaissait pas encore ce don particulier de l'expression qu'il devait porter à un si haut point. L'exposition de ses œuvres, organisée au palais des Beaux-Arts un an après sa mort, ne remontait qu'à 1819; mais dès lors on pouvait le suivre pas à pas. Ce qui s'affirmait tout d'abord dans les toiles de ces premières années, c'était d'une part une certaine tendance libérale, marquée par divers tableaux tirés de la grande lutte de l'indépendance hellénique, et par les portraits de Franklin, de Béranger, enfin de la Fayette, qu'il peignit en pied (1822), couvert d'une ample redingote marron, et sous les traits bourgeois d'un rentier du Marais; de l'autre, une prédilection bien marquée pour ces petits sujets anecdotiques, d'une sentimentalité douce et facile, qui de tout temps ont séduit la foule. En voyant ces toiles triées avec soin parmi de nombreux tableaux du même genre : la *Veuve du Soldat*, la *Famille du Marin*, la *Mère convalescente*, la *Tempête*, mièvres compositions, sans caractère, sans accent, même lorsque l'expression y est tendue jusqu'à une sorte

d'emphase, il faut cependant y noter déjà, comme un symptôme où se révèle avec timidité la nature particulière de son talent, la recherche de l'émotion et de l'élégie. L'émotion, sans doute, est banale encore et s'arrête à l'épiderme; mais patience! elle ira bientôt jusqu'à l'âme.

Chose plus remarquable, Ary Scheffer était coloriste alors. Il semble même qu'il l'ait d'abord été d'instinct, bien avant l'époque où on le voit, séduit par l'exemple d'Eugène Delacroix et de Géricault, s'élancer avec une sorte de violence dans ce camp qu'il devait déserter si vite. La plupart des petits sujets qu'il a traités alors, et spécialement le *Baptême* (1823), sont traités dans une nuance charmante, fraîche, lumineuse, légère, tout à fait hollandaise. L'année suivante, comme s'il eût voulu brûler ses vaisseaux et se rendre à jamais impossible un retour vers ces traditions académiques où son talent se morfondait depuis douze ans, il exagérait jusqu'à l'emportement sa recherche de la couleur dans la *Mort de Gaston de Foix,* qui est peut-être, de toutes ses peintures, celle qui s'éloigne le plus du point où, après de bien longues pérégrinations encore, il devait enfin se fixer.

Il reste quelque chose encore de cet élan momentané dans sa *Bataille de Morat* (1829), vivante esquisse faite de verve, un peu confuse d'ailleurs, mais qui se débrouille lorsqu'elle est éclairée par un rayon de soleil. Seulement sa fougue s'était déjà adoucie. Il faut la voir en tout son éclat, mais dirigée par une main savante et devenue maîtresse d'elle-même, dans les *Femmes souliotes* (1827), qui marquent le point culminant d'Ary Scheffer dans cette évolution de son talent. Arrêtons-nous quelques instants devant ce tableau : c'est là vraiment une grande composition, et la première où se révèle chez l'auteur un vrai, un vigoureux tempérament d'artiste. La vaste scène déborde de mouvement et de vie. La jeune fille couchée sur les genoux de sa mère, la femme qui se roule à terre avec son enfant, vingt autres attitudes encore, attestent un pinceau capable de s'attaquer de front aux grandes difficultés de l'art. L'ordonnance est d'une simplicité audacieuse : les héroïques Souliotes sont accumulées sur un seul point de la toile, prêtes à se précipiter dans la mer, plus clémente que les Turcs. L'énergique éclat et la puissante harmonie de la couleur saisissent le regard. Est-ce bien là un Ary Scheffer? Les *Femmes souliotes* ne font pas trop mauvaise figure au Louvre en face du *Massacre de Scio;* elles montrent tout



CHARLEMAGNE REÇOIT LA SOUMISSION DE WITIKIND

ce qu'il pouvait faire comme coloriste; il s'en souviendra quelquefois par la suite. Mais cette belle toile s'est couverte de craquelures amenées par l'abus des glacis et des repeints.

Nous sommes arrivés en 1829; depuis dix-sept ans Ary Scheffer expose, et il ne s'est pas encore dégagé. Il flotte toujours entre les influences diverses qui se disputent son esprit inquiet et sa main indécise, sans qu'il ait été possible jusqu'à présent de démêler sa physionomie propre et de deviner où il s'arrêtera. En cette année seulement, il semble soupçonner sa voie, et le voilà qui paraît avec sa *Lénore,* inspirée de la ballade de Burger. Poète, il va désormais demander des inspirations aux poètes, et leur prêter les siennes. Quoiqu'il s'éparpille un peu trop en épisodes, c'est un charmant petit tableau que celui-là, et qui a bien le sens de l'époque et du pays qu'il aborde. Dès lors Ary Scheffer ne s'arrêtera plus : sa veine est trouvée. L'année suivante, autre *Lénore,* emportée par le cavalier. Le cheval est très beau d'expression et d'élan. Une nuit profonde recouvre la toile, et dans cette nuit se dessinent çà et là des spectres fantastiques, des fantômes grimaçants, des apparitions sinistres, qui passent comme des souffles. Seul, le buste blanc de Lénore, courbé, brisé, échevelé, apparaît au centre du tableau comme un point lumineux. L'effet est bien compris, mais rendu avec plus de fougue que de puissance.

On vit aussi, la même année, *Marthe et Marguerite,* son premier emprunt au poème de *Faust,* mer profonde où il devait plonger si souvent pour en rapporter chaque fois une perle. Ne vous inquiétez pas de la faiblesse de cette première tentative : le peintre va se rapprocher à chaque pas de son terrible modèle, dans cette lutte avec le pinceau contre le stylet d'or du grand poète : lutte admirable, qu'il faudrait déclarer impossible si le succès n'était là pour la justifier, mais dont lui seul peut-être pouvait sortir vainqueur, — lutte qui, en tendant à détourner par quelques points la peinture de sa voie normale et à l'élever à des sphères qui lui semblaient interdites, l'a du moins assouplie, épurée, idéalisée, transfigurée, et restera l'éternel honneur du noble artiste. Ary Scheffer me rappelle ce Roscius qui se faisait fort de traduire clairement, par sa seule pantomime, toutes les pensées de Cicéron dans leurs nuances les plus subtiles et les moins saisissables. La tentative est la même, et le succès n'a pas été moindre.

C'est au Salon de 1831 qu'Ary Scheffer apparaît enfin en pleine

possession de lui-même avec *Marguerite au rouet*, et *Faust dans son cabinet*, sujet qu'il devait reprendre et compléter plus tard avec son *Faust à la coupe*. Ces trois œuvres ont des qualités analogues : un modelé expressif, un coloris ferme, de chaudes demi-teintes et des reflets vigoureux. L'année suivante, le vaillant artiste avait plongé de nouveau, et il rapportait la *Marguerite à l'église*. Ce qui me frappe dans cette belle toile, c'est qu'on dirait presque un Delaroche pour l'exécution. Au point de vue matériel, qui était son côté faible, et où il sentait le besoin de s'appuyer sur de plus forts que lui, Ary Scheffer a cherché sans cesse, et on peut dire qu'il a subi toutes les influences, même les plus extrêmes et les plus contraires. Seulement ces influences n'enlèvent rien à son originalité, tout entière en dehors et au-dessus de la partie matérielle de l'art. Marguerite, sur le devant, blonde et pâle, avec des chairs d'une finesse et d'une blancheur d'albâtre, tourne la tête vers le spectateur. Son livre ouvert est à ses pieds; l'artiste a eu le tort de peindre avec trop de soin ce livre et ses miniatures, qui tirent les yeux et détournent l'attention. La douleur de la jeune fille contraste avec la tranquillité du reste de la scène, et surtout avec celle de sa voisine, dont la figure pleine de naïveté, d'ignorance et de candeur, n'est occupée qu'à suivre avec ferveur les détails de la cérémonie sainte.

Cependant je ferai ici une remarque qui s'applique encore plus à un tableau postérieur : *Marguerite à la fontaine*. La physionomie exprime moins le désespoir et la honte qu'une sorte de rêverie paisible jusque dans sa profondeur. Sans doute Ary Scheffer eut le don de l'expression au plus haut degré ; mais il faut remarquer que l'expression à laquelle il revient presque toujours est à peu près la même : c'est quelque chose de doux et de simple, c'est une tristesse profonde et recueillie, qui n'a rien des fougues de la passion moderne. Dans ce dernier tableau, à force d'avoir voulu purifier et spiritualiser l'expression, il est arrivé à la froideur, presque à l'insignifiance. Tout tend à s'effacer dans cette toile, qui se rattache à l'époque où Ary Scheffer semblait abdiquer de plus en plus toutes les préoccupations du peintre, et ne vouloir donner à ses rêves qu'une forme, pour ainsi dire, impalpable et aérienne : la chemise et le tablier blanc se détachent à peine sur une chair exsangue, et le visage diaphane se couronne de cheveux d'un blond pâle. Mais les fonds sont magnifiques, et il règne sur toute la toile

une suavité lumineuse qui donne au coloris une légèreté et une transparence charmantes.

De tous les sujets directement inspirés par le poème de *Faust*, celui que l'artiste a rendu avec le plus de puissance, c'est incontestablement *Marguerite sortant de l'église* (1838). Là surtout l'influence d'Ingres, qui depuis quelques années s'était imposée à lui, éclate dans tout son jour. Jamais Ary Scheffer n'a mieux groupé une scène; jamais il n'a eu un dessin plus correct et plus ferme. C'est là aussi et là seulement qu'il a trouvé le type de Marguerite. Dans la plupart de ses autres tableaux, il lui a donné une tête trop étroite et trop longue, dont le crâne ne semble point renfermer de cervelle.

La jeune fille s'avance, calme et pure encore, descendant les degrés du temple, semblable par l'attitude et l'ajustement à quelque ravissante image de la Vierge détachée d'un missel gothique. L'allure, si bien saisie dans son mouvement paisible, l'air de tête, l'expression, tout est séraphique ici. Les carnations sont encore uniformément blanches et peintes en pleine lumière. Déjà Ary Scheffer ne modèle plus ses têtes de femmes, comme s'il craignait de les matérialiser en y appuyant. Chaque personnage est un chef-d'œuvre : l'enfant qui porte le livre de sa mère avec fierté, le vieux couple de bourgeois qui s'avance derrière lui, Faust superbe d'admiration et de convoitise, et Méphistophélès qui regarde du coin de l'œil avec un ricanement satanique. Nous ne connaissons point ses autres compositions sur le même thème, spécialement *Faust et Marguerite au jardin;* mais n'eût-il fait que celle-là, nous serions en droit de ne point partager l'avis de ces critiques moroses qui lui reprochent d'avoir diminué et trahi Gœthe en le traduisant.

Non, il ne l'a pas amoindri : il l'a pris par ses côtés tendres et humains plutôt que par ses côtés terribles. Il avait droit de choisir, et il a choisi sagement ce qui cadrait avec sa nature. Certainement son poème à lui n'est pas complet et touffu comme celui de *Faust:* mais, encore une fois, dans ces pages où se mêlent l'élégie et l'ode, la comédie et le drame, il a pris pour lui l'élégie, et il l'a rendue sur un mode d'une mélodie ravissante, où Gœthe se reconnaîtrait.

Au même poème se rattachent encore d'une façon indirecte les deux *Rois de Thulé*. Tous deux sont conçus dans un système identique de coloration, d'un brun chaud et doré, qui trahit un ressou-



LE CHRIST CONSOLATEUR

venir de Rembrandt. Ils varient seulement par quelques détails, mais qui ont leur importance, si indifférents qu'ils puissent sembler d'abord.

Dans sa première pensée, Ary Scheffer avait placé le page debout près de son maître, au centre du tableau ; il l'a ensuite rejeté dans l'ombre de l'arrière-plan, pour concentrer l'attention sur le roi. Puis il a montré la mer à l'horizon, et très heureusement modifié, pour lui donner quelque chose de plus profond et de plus poignant, le mouvement par lequel le vieux roi serre une dernière fois entre ses deux mains, comme en priant, la coupe contre ses lèvres. L'œil regarde dans l'infini; la joue se baigne d'une dernière larme qui vient du cœur. Il est impossible de voir sans une émotion profonde et poignante cette tête patriarcale, qui reste gravée dans la mémoire, — fiction touchante que rêva la fantaisie d'un poète, et qui, grâce au peintre, est entrée dans le domaine vivant des réalités.

Ary Scheffer est souvent revenu plusieurs fois aux mêmes sujets. Toujours mécontent de lui-même et tourmenté de la soif incessante de la perfection, il ne professait pas ces maximes cavalières d'après lesquelles il vaut mieux consacrer à une nouvelle œuvre le temps qu'on *perdrait* à en corriger une ancienne. Ce qu'il a fait pour son *Roi de Thulé*, il le fit aussi pour son *Larmoyeur*. Ce tableau a été exécuté encore dans la même gamme et avec les mêmes procédés, quoiqu'il ait moins de vigueur et d'éclat. Il eût fallu un parti pris de clair-obscur plus franchement attaqué pour faire valoir les parties émouvantes de cette toile monochrome; mais c'est là un secret qu'Ary Scheffer n'a jamais su emprunter à Rembrandt, ce grand magicien de la lumière. D'ailleurs c'est à peine si l'on y peut lire nettement aujourd'hui, tant l'exécution laborieuse de l'artiste, ses tâtonnements, ses corrections et ses glacis ont poussé au noir et sillonné le tableau de crevasses!

Les trois *Mignons* complètent la série des tableaux empruntés à Gœthe. La gravure a popularisé les deux premières : *Mignon regrettant sa patrie* et *Mignon aspirant au ciel* (1838). La tête de celle-là est d'une finesse et d'une pureté ravissantes; celle-ci, maigre et frêle comme une enfant en qui la femme ne s'est point formée encore, songe, accoudée, la bouche doucement entr'ouverte, en levant ses grands yeux d'une limpidité profonde. Il y a là une intensité d'expression produite avec les plus simples moyens. Pas un pli dans le visage; les yeux seuls parlent, et ils ont suffi à

l'artiste pour écrire sa pensée. On n'admirera jamais assez toute la variété de sentiments et d'émotions qu'Ary Scheffer a trouvée dans le regard humain. Ici, c'est positivement l'âme qui est peinte, et l'art ne peut aller au delà. Que ce soit la *Mignon* d'Ary Scheffer, non celle du poète, je le veux bien, et cela m'est égal. Plus je la contemple, plus il me semble voir dans cette figure virginale, amaigrie par l'extase et tournée là-haut, du côté des étoiles, un symbole de la muse d'Ary Scheffer lui-même.

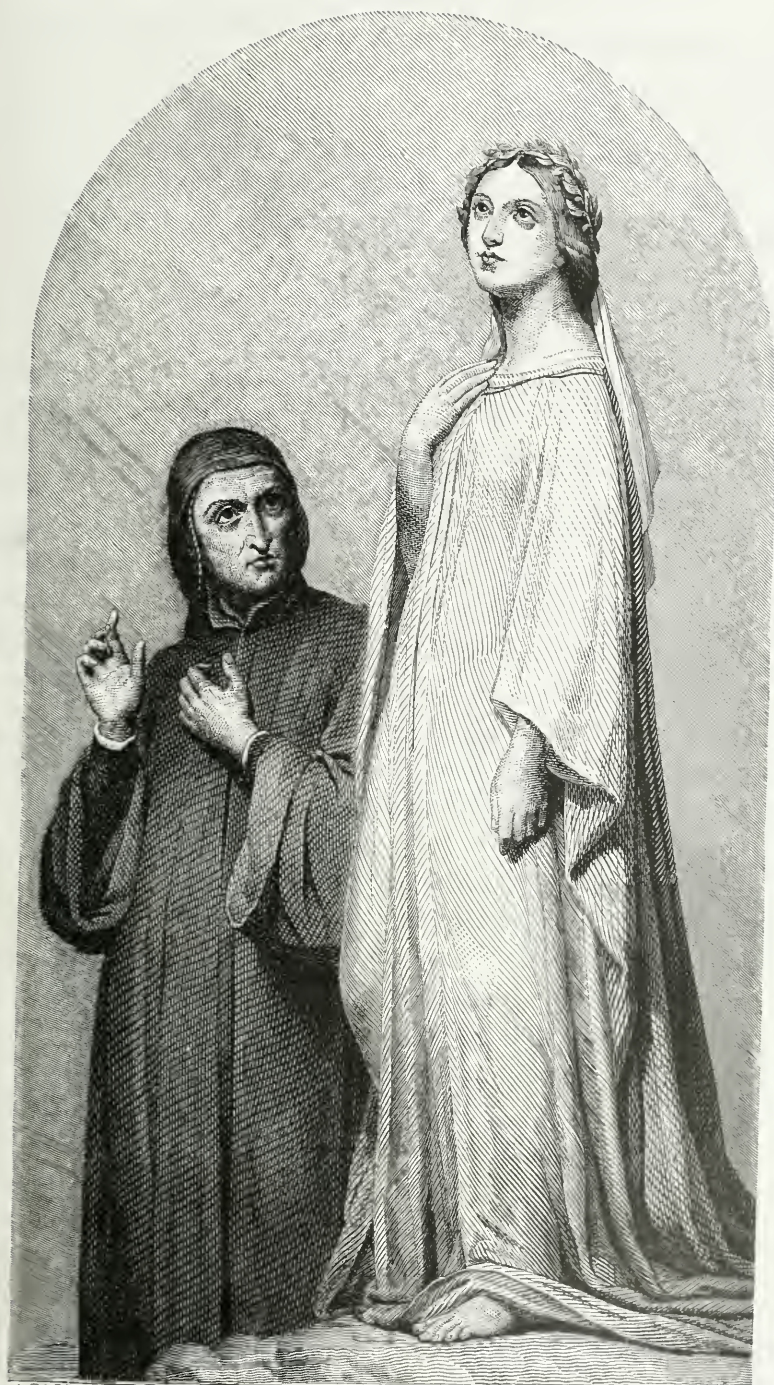
Byron n'a pas si largement inspiré le peintre, peu fait pour la verve sombre et amère du chantre de *Manfred;* aussi s'est-il hâté de sortir de cette forêt exubérante où il s'était aventuré un moment. Pourtant c'est une belle chose que *Medora;* et le *Giaour* surtout, modelé d'une main ferme et savante, largement peint dans une attitude hardie, a une tête admirable d'énergie sauvage et concentrée.

Celui qui fut, après Goethe, son principal initiateur, c'est le Dante. Il suffit de prononcer ce nom pour rappeler aussitôt le souvenir de *Dante et Béatrix,* composition admirable, inspirée par un passage du chant XXII du *Paradis,* d'une noblesse et d'une chasteté idéales, qui n'a jamais été exposée, et qu'on ne connaît que par la gravure; mais surtout sa *Françoise de Rimini* (1835), le plus universellement admiré de ses tableaux. Cette fois l'artiste est à son apogée; il a atteint la limite qu'il ne dépassera plus, et où bien peu l'atteindront.

Oui, Ary Scheffer a accompagné le Dante en enfer : c'est là qu'il a vu ce groupe emporté par le tourbillon dans les brumes de la cité dolente, trouvé ce magistral agencement de lignes, cette ondulation de colombe par laquelle Francesca s'abandonne au cou de Paolo, et le mouvement d'une vérité poignante avec lequel celui-ci se retourne dans la nuit sinistre vers ceux dont la voix l'interroge. La couleur est effacée, la lumière manque, la peinture se rapproche du dessin; qu'importe? j'allais dire tant mieux, puisqu'il en résulte une harmonie parfaite avec la mystérieuse horreur du sujet. Oui, sans doute, le lieu de la scène est trop mollement indiqué peut-être; le sombre épouvantement des régions infernales n'est point assez empreint dans les fonds du tableau, où se dessinent à peine quelques figures de démons et de damnés noyés dans la pénombre. Mais, maintenant que nous avons fait quand même la part de la critique, recueillons-nous pour savourer cette pure jouissance de l'admiration, si rarement accordée à l'homme.

Avec son âme élevée, son noble esprit, son cœur ardent et doux, Ary Scheffer devait être naturellement porté à la peinture religieuse. C'est par là qu'il avait débuté, et, à mesure qu'il avance, on voit cette tendance se prononcer en lui de plus en plus. Il a peint souvent le Christ avec les enfants, mais ces productions comptent parmi les plus faibles; car, chose étrange, il a rarement réussi à rendre la naïveté et la candeur inconsciente des figures enfantines, qu'il fait songeuses et préoccupées. Ses têtes de Christ ont souvent une profondeur d'expression qui émeut. Nul n'a mieux réussi à y peindre l'élévation de la pensée et l'éloquence du sentiment. Mais ce type amaigri et souffrant respire la mélancolie humaine plutôt qu'une tristesse divine. On dirait que les doutes du siècle ont troublé le cœur de l'Homme-Dieu. Nous n'aimons point sa *Tentation du Christ :* le cachet surnaturel y manque, et le diable a vraiment l'aspect trop bourgeois.

Il ne nous a pas été donné de voir le *Christ consolateur* et le *Christ pleurant sur Jérusalem,* qu'on s'accorde à regarder comme deux de ses meilleures toiles : à en juger par la gravure, il s'y est plus rapproché de ce but auquel personne n'arrivera jamais. Dans *Ruth et Noémi* (1855), malgré un peu de raideur et les traits virils qu'il a donnés aux héroïnes bibliques, l'artiste a atteint à la simplicité et à l'accent des maîtres. Mais son chef-d'œuvre en ce genre, et l'un des chefs-d'œuvre de la peinture de tous les temps, c'est *Saint Augustin et sainte Monique,* cet immortel pendant de la *Françoise de Rimini.* Sur un ciel limpide et pur se détache la figure de la sainte, transfigurée par l'extase. La vie matérielle s'en est, pour ainsi dire, évanouie par les macérations du jeûne et l'élan de l'esprit vers Dieu. L'âme transparaît à travers un dernier reste de chair domptée et morte, et le manteau blanc qui enveloppe le corps comme un suaire augmente encore l'impression à laquelle a visé le peintre. La tête d'Augustin est une magnifique étude; les expressions, les attitudes, et jusqu'aux vêtements des deux personnages, ont été variés avec un art infini. Sainte Monique, blanche et droite, domine la scène, se dessinant sur l'horizon bleu, déjà à demi envolée vers les hauteurs; elle semble tendre la main à son fils, qui se tient plus bas un peu affaissé, — comme pour l'entraîner avec elle. Malheur à celui que la beauté sublime et en quelque sorte immatérielle de cette œuvre ne pénètre pas comme une flamme! Malheur à qui reste froid ou dédaigneux, au lieu de sentir son âme prendre



DANTE ET BÉATRIX

l'essor dans le sillon lumineux que l'artiste a tracé entre la terre et le ciel !

Ensuite il ne remonta plus. Reclus dans le sanctuaire de son atelier, il poursuivait de plus en plus la peinture intérieure, et la vie se retirait du dehors pour affluer tout entière au dedans. Son talent parut faiblir au point de vue matériel, bien qu'il s'épurât toujours au point de vue moral. Regardez ses dernières œuvres : c'est dans la tête qu'il s'est réfugié, comme au centre même de la vie et de l'intelligence. A cette phase se rattache surtout un tableau étrange et hardi, qui appartient à peine encore au domaine de la peinture, et qui marque bien la limite extrême où devait s'arrêter son talent, dans cette voie spiritualiste et métaphysique où il marchait chaque jour d'un pas plus décidé. Je veux parler des *Douleurs de la terre,* qu'il a représentées s'élevant vers le ciel, et se transformant en espérances et en béatitudes. A mesure qu'elles approchent des régions supérieures, elles apparaissent plus pures, plus calmes, plus lumineuses, et elles semblent se fondre dans la sérénité même de l'horizon immaculé; celles du bas, tenant encore au limon terrestre, ont une attitude plus violente et plus tourmentée.

Toutes les douleurs ont leur place dans ce vaste fragment d'une composition si savante et si audacieuse : on y trouve celles de la maternité, celles de l'amour, celles même de la misère et de la faim, et jamais le talent de l'expression ne s'est montré chez Ary Scheffer dans un jour plus complet et plus admirable; car il y a là de quinze à vingt figures, qui toutes trahissent avec la même éloquence un sentiment identique, habilement varié. Le peintre y a groupé, en guise de symboles, les principaux types de ses grandes œuvres : dans le bas on reconnaît Françoise et Paolo; à droite, le Dante et Béatrix; la forme la plus élevée et la plus pure, dont le geste suppliant semble offrir au Juge éternel ce concert plaintif des douleurs humaines, reproduit les traits de sainte Monique. Telle qu'elle est, cette ébauche est une conception magnifique, et Ary Scheffer en eût fait, sans nul doute, un de ses trois ou quatre chefs-d'œuvre, si la mort lui eût permis de modeler avec plus de vigueur la plupart de ces figures, qu'il n'a pu qu'indiquer sur la toile.

Nous dirons un mot seulement de ses portraits. Quelques-uns ont une raideur systématique et une sécheresse voulue, qui nous reportent à la manière des maîtres du XIVe siècle. Plusieurs, où il s'est livré sans préoccupation d'archaïsme à la reproduction du

modèle, sont des ouvrages qui doivent compter parmi ses plus beaux; par exemple, le portrait de la duchesse et du duc d'Elchingen, et surtout celui de Mme Standish, peint avec largeur et d'une carnation magnifique. J'ai déjà parlé du portrait de Mme Scheffer la mère. Il l'aimait comme un enfant, et on sent qu'il a reproduit ses traits vénérables avec attendrissement. Il est un de ses tableaux qu'on ne peut voir sans que les yeux se mouillent de larmes : c'est celui où il a représenté l'aïeule, assise dans son fauteuil mortuaire, et bénissant ses deux petites-filles. La plus jeune lève la tête, étonnée et vaguement inquiète; l'autre, qui comprend déjà, est affaissée dans ses larmes.

Le portrait de Mme Guizot mère est très supérieur comme facture : il n'a pas ces tons de porcelaine qui viennent d'un travail trop minutieusement poussé. Le modelé en est excellent; la pensée et la vie se lisent sur cette énergique figure de vieille à laquelle le costume de son pays, — collerette plissée à deux rangs, et ruche retombante à rubans noirs, — fait un cadre si bien approprié. Et quels excellents portraits encore que celui d'Ary Scheffer lui-même, si large et si vrai; de Mme Marjolin enfant, tout à fait exquis, d'un coloris solide et chaud; de Lamartine, embourgeoisé, dépoétisé, vieilli, pensif et triste; de Villemain, saisi sur le vif dans son intelligente et spirituelle laideur; de Lamennais surtout, dont il a fait un chef-d'œuvre admirable devant lequel il est impossible de passer indifférent! Il est assis, les yeux baissés, les mains jointes, le front plissé, entre les yeux, par deux rides perpendiculaires, concentré, absorbé, anéanti dans une méditation profonde et sombre. Une expression d'inconsolable tristesse, d'accablement sans bornes, de découragement, d'affaissement, d'amère désolation, d'obstination taciturne, de morne désespoir, se lit sur ce visage dont Ary Scheffer, sans peut-être s'en rendre compte, a fait un tableau d'histoire.

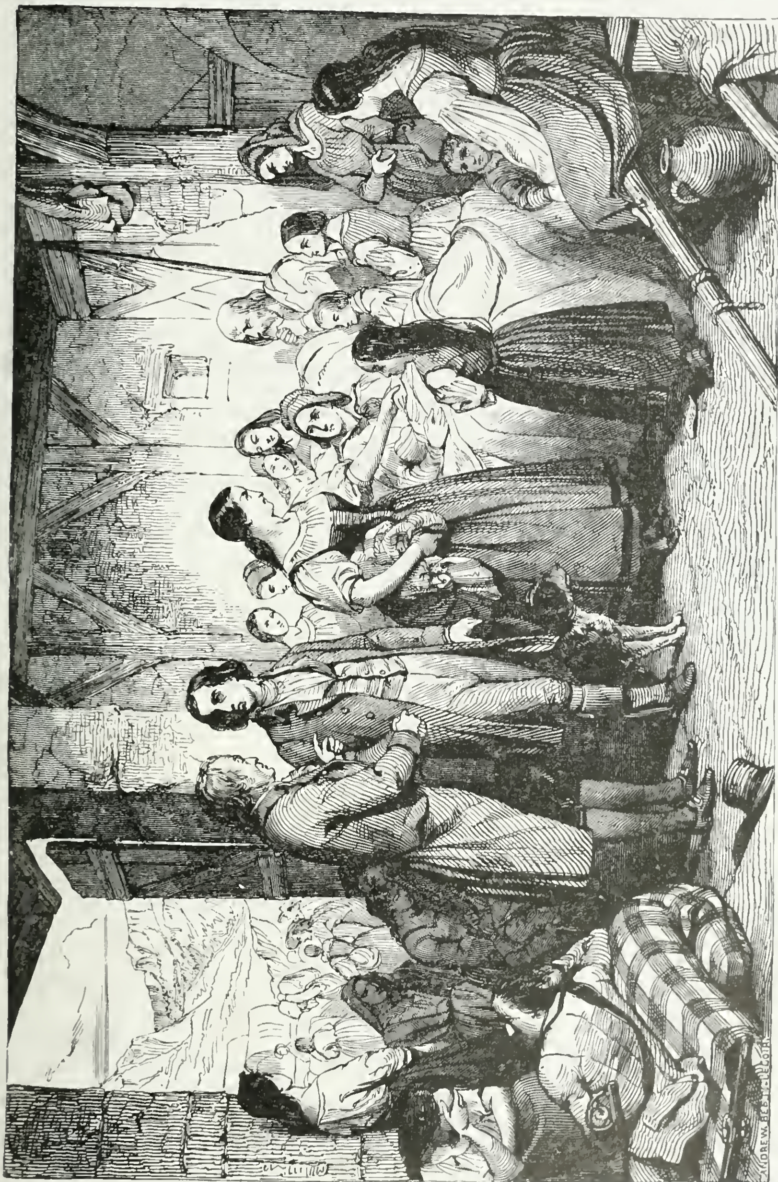
Tel est, dans son ensemble et dans ses principaux détails, l'œuvre de cet homme que ceux même qui lui refusent le titre de grand peintre saluent comme un grand artiste. Sa mémoire sortira plus éclatante du solennel examen provoqué sur sa tombe par une intelligente amitié. Après cette épreuve posthume, ses amis ont le droit de se demander tout haut : Qui a jamais eu de plus nobles élans, des aspirations plus élevées, un respect plus profond et plus persistant de son art? Qui a mieux su, peintre, poète ou musicien, sous une des formes quelconques où l'inspiration se pro-

duit, remuer le cœur par des émotions plus pures et lui mieux donner l'impression de l'idéal entrevu?

Rêveur tourmenté d'infini, âme loyale et forte en ses tendresses, toujours en quête du beau, à la poursuite duquel il consuma sa vie, il ne mit jamais sa main qu'au service d'une idée; il ne peignit la matière que pour en faire jaillir le rayon intérieur; il ne s'adressa aux sens que pour arriver à l'âme. Vous cherchez l'artiste et vous trouvez l'homme, suivant le mot de Pascal; ou plutôt l'homme et l'artiste ne font qu'un en lui. L'art, — on peut le dire sans courir risque cette fois de tomber dans une banalité ridicule, — était vraiment à ses yeux un sacerdoce, et il ne permit jamais que la flamme sacrée de l'autel s'éteignît entre ses mains. Chez lui, on en a fait la remarque, la chair se poétise, la matière se transfigure, la nudité même est pudique. Voyez son tableau de l'*Amour terrestre* en contraste avec l'*Amour divin,* qui est d'ailleurs un de ses plus médiocres ouvrages; sans doute Rubens eût souri de cette timide incarnation de la sensualité, et en trois coups de sa brosse vigoureuse, trempée dans son éblouissante palette, il eût jeté sur la toile quelqu'une de ces nymphes exubérantes dont la chair palpite en ses tableaux vivants. Pour nous, même dans ses faiblesses, nous aimons la chasteté de ce talent, qui n'oublie jamais que le corps, sorti de la boue et retournant à la boue, n'est que la grossière enveloppe de l'âme, qui vient de Dieu, et qui retourne à Dieu. Il semble par moments que, dans un élan de réaction contre le sensualisme contemporain, il ait voulu transformer l'art matériel par excellence en un art immatériel, et que ce soit pour conserver à ces créations toute leur poésie surhumaine, pour leur donner une forme en harmonie avec leur nature idéale, qu'il se débarrassait du relief éclatant de la couleur, comme s'il eût craint de trop rattacher à la terre ces formes vaporeuses et flottantes, qui tiennent plus de l'âme que du corps, et qui gravitent vers les cieux, leur centre d'attraction naturel. La brume grisâtre au milieu de laquelle il efface parfois leurs contours, c'est comme un voile mystérieux et préservateur qu'il jette sur ces divines figures, en les mêlant au tourbillon terrestre.

La peinture est une Muse, et toute Muse est ailée, a dit Platon. Le corps de la Muse peut faire parfois défaut à Ary Scheffer, mais du moins il a toujours les ailes.

Qu'on nous permette, en guise de post-scriptum, d'ajouter quelques lignes sur le frère cadet du peintre de *Mignon*, né quatre ans



HERMANN ET DOROTHÉE (HENRI SCHEFFER)

après lui, mort quatre ans après lui aussi. Henri Scheffer fut élève de Guérin comme son aîné, mais il se montra moins précoce que lui. Ce fut seulement au Salon de 1824 qu'il débuta par quatre

sujets religieux et sentimentaux, se rattachant ainsi, dès l'abord, à la tradition de la famille. C'étaient : *le Christ sur les genoux de la Vierge*, une *Jeune fille contemplant sa mère malade*, le *Lendemain de l'enterrement*, et des *Parents pleurant la mort de leur enfant*. Cette année-là même il obtint une deuxième médaille. On le retrouve peu après à chacun des Salons suivants. En 1830, il envoya son chef-d'œuvre : *Charlotte Corday arrêtée après avoir tué Marat*. La gravure a dès longtemps popularisé cette belle toile, qui fait partie du musée du Luxembourg, où des nuées de copistes la reproduisent journellement. Nous ne pouvons le suivre à chaque exposition nouvelle; nous nous arrêterons seulement aux principales étapes de sa carrière artistique, et nous nous bornerons à signaler parmi ses nombreux tableaux d'histoire : *Jeanne d'Arc marchant au supplice* (1835), la *Bataille de Cassel* (1837), aujourd'hui au musée de Versailles; un *Prêche protestant après la révocation de l'édit de Nantes* (1838), une *Lecture de la Bible, la Vierge, Jésus chez Marthe et Marie* (1834, 1841, 1842), une *Scène de fugitifs*, tirée d'*Hermann et Dorothée*, poème de Gœthe, où l'on trouve du sentiment et de remarquables qualités de composition; *Mme Roland et M. de Lamarche allant au supplice* (1845), *le Christ portant sa croix* (1846), *la Mère et la fille*, sujet tiré des *Paroles d'un croyant* (1848); *le Christ enfant, le Christ aux Oliviers, la Vision de Charles IX, Jeanne d'Arc faisant son entrée à Orléans*, cette dernière toile aujourd'hui à Versailles, comme sa *Bataille de Cassel*, etc.

Henri Scheffer a fait aussi d'innombrables portraits, et c'est en ce genre peut-être qu'il a le mieux réussi, bien qu'il ait généralement le défaut de faire toutes les chairs du même ton, et se figure trop aisément qu'il leur donne, en les colorant d'un rouge qui ressemble à du fard et en les frottant d'une teinte graisseuse, la moiteur de la vie et la chaleur du sang. Parmi les personnages qui lui ont servi de modèles, on distingue : Arago, M. de Belleyme, le duc d'Orléans, fait de souvenir, après sa mort; MM. Paturle, Augustin Thierry, Casimir Delavigne, de Blainville, Louis Blanc, Daru, Jobert de Lamballe, Orfila, Billaut, Mgr Sibour, etc. Il avait été décoré en 1837. Il obtint une médaille de 1re classe à la suite de l'exposition universelle de 1855, où il avait réuni deux tableaux et cinq portraits. En 1859, il exposa pour la dernière fois : cet envoi suprême comprenait une toile religieuse (*la Vierge, saint Jean et Madeleine au pied de la croix*), composition correcte, mais sans

aucune expression, et plusieurs portraits, parmi lesquels on remarquait celui de son illustre frère.

Deux ou trois tableaux d'Henri Scheffer, et notamment sa *Charlotte Corday*, resteront parmi les plus remarquables de l'école contemporaine ; mais il faut bien avouer que l'artiste n'a pas rencontré souvent ces bonnes fortunes. Presque toujours ses toiles sont plus riches d'intentions que de réalités, et la main trahit la pensée de l'artiste. Le sentiment est élevé, mais l'exécution est faible, ou du moins elle ne dépasse guère une correction sage et froide. Plus dessinateur que coloriste, Henri Scheffer ignorait l'art exquis des nuances; la souplesse et la vie manquaient parfois à son pinceau. Dans les derniers temps surtout, la raideur et la sécheresse tendaient à prédominer dans ses œuvres, et souvent on y sentait l'âme d'un artiste, plutôt que la main d'un peintre. Jamais son originalité ne se dégagea bien nettement.

La modeste étoile d'Henri Scheffer a disparu dans le rayonnement de l'astre fraternel; mais il est juste qu'il profite aujourd'hui de la gloire d'Ary après en avoir souffert, et que celle-ci, qui l'a repoussé dans l'ombre, le protège cependant contre un oubli complet.



ANTOINE-LOUIS BARYE

Dans les derniers mois de l'année 1875, les amis de Barye, suivant un usage qui se généralise de plus en plus, ont organisé à l'École des beaux-arts une exposition posthume du maître mort récemment. Cette exposition n'a pas produit l'effet qu'on en avait attendu, quoiqu'elle nous révélât tout un côté de son œuvre très peu connu, dans les nombreux tableaux où il a fait preuve d'un talent

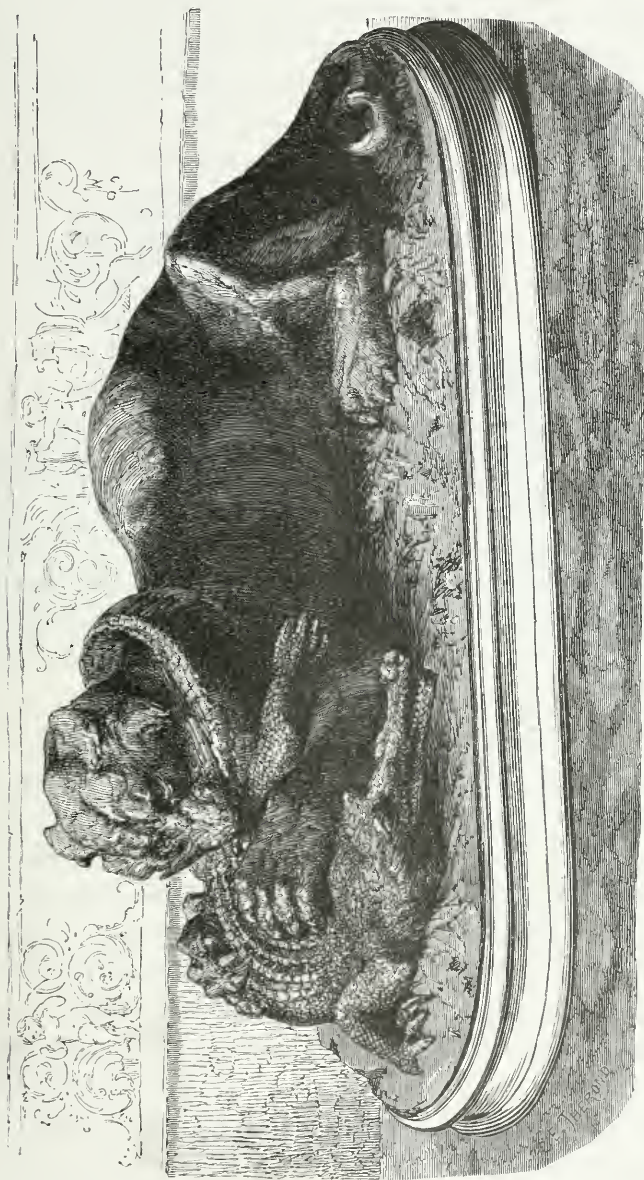
de paysagiste un peu lourd et monochrome, mais robuste et vrai, et principalement dans des aquarelles d'une vigueur inusitée, parfois excessive, pourtant d'une exécution fine et souple. Elle nous livrait aussi le secret de sa prodigieuse habileté dans les croquis anatomiques, les dessins à la plume, accompagnés de notes et de chiffres, qui montraient jusqu'où il a poussé l'étude de la structure et des proportions de chaque animal. Mais en son ensemble elle était monotone et ne pouvait offrir à la majeure partie du public qu'un intérêt médiocre, car il avait été naturellement impossible de transporter à la salle Melpomène les productions de Barye éparses çà et là dans les jardins publics ou aux portes de nos monuments. La dimension et le poids de ces morceaux étaient des obstacles insurmontables. Ils n'y figuraient donc qu'à l'état de réductions, et on eût pu croire, en se promenant entre les étagères alignées tout le long de la salle, qu'on se trouvait dans le magasin d'un marchand de bronzes et de statuettes.

Antoine-Louis Barye était né à Paris, en 1795 selon Vapereau, en 1796 selon Ch. Blanc. Ce qu'il y a de certain du moins, c'est qu'il n'était destiné d'abord qu'à devenir un simple ouvrier. Il entra en apprentissage, avant d'avoir quatorze ans, chez un graveur sur métaux, chargé de la fourniture des coins qui servaient à estamper les ornements en métal des équipements militaires. Il n'avait pas encore fini son apprentissage quand il fut réclamé par la conscription. Licencié en 1814, il reprit son métier de ciseleur, et suivit successivement, pour se former à l'art, les ateliers de Bosio et de Gros. Le peintre des *Pestiférés de Jaffa* l'attirait par le mouvement, la couleur et la vie de ses toiles. Le jeune Barye était alors ce qu'il devait toujours rester, un homme d'apparence flegmatique et froide, ne se livrant pas; mais il avait dans l'esprit la flamme qui manquait à sa physionomie.

Barye concourut quatre fois pour le prix de Rome, de 1817 à 1825, tant comme graveur en médailles que comme sculpteur. La première fois qu'il concourut pour la sculpture, il avait obtenu un second prix; la dernière, il n'eut rien du tout. Il redevint ouvrier ciseleur, et acheva de s'approprier tous les secrets du métier, non sans poursuivre avec activité son éducation d'artiste. Il débuta au Salon de 1827 par des bustes. Bientôt parurent le *Tigre dévorant un crocodile*, le *Lion étouffant un boa*, et sa réputation fut fondée.

Barye est mort à quatre-vingts ans. Si disposé qu'on soit à pleurer cette perte, il faut reconnaître du moins qu'elle n'a rien de préma-

turé. Il n'avait pas exposé depuis 1855. Sa dernière œuvre publique fut, si je ne me trompe, le bas-relief équestre de Napoléon III encastré dans la façade du nouveau Louvre, vis-à-vis le pont des



TIGRE ET CROCODILE

Saints-Pères : mal inspiré par le sujet et peut-être déjà affaibli par l'âge, sentant bien, d'ailleurs, qu'il ne travaillait pas pour la postérité, Barye n'avait fait là qu'une œuvre vulgaire, dont il n'a pas dû lui-même regretter la perte.

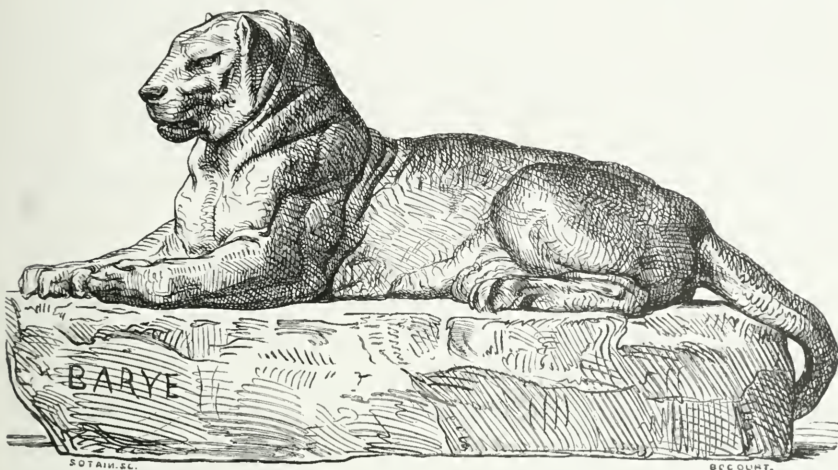
Barye n'est guère connu que dans la sculpture zoologique, bien qu'il ait prouvé plus d'une fois, notamment par les groupes qui décorent les pavillons Denon et Richelieu, qu'il pouvait aborder la figure humaine avec une égale supériorité. Parmi ses plus belles œuvres, il faut compter également *Thésée combattant le Minotaure,* où l'héroïque fils d'Égée n'est pas traité moins supérieurement que le monstre auquel il s'attaque avec le calme victorieux et méprisant d'une force sûre d'elle-même, et le groupe intitulé *le Centaure et le Lapithe,* où l'impassibilité sereine de celui-ci, qui ramène en arrière la tête du Centaure pour l'écraser d'un coup de massue, contraste à la fois avec l'énergie violente de son mouvement et avec l'expression convulsive empreinte sur le visage de son ennemi. Il a fait aussi quelques statues équestres, des amazones, des figures du moyen âge, exécutées avec une recherche consciencieuse et intelligente des caractères de l'époque, dans les airs de tête et toute la physionomie aussi bien que dans le costume.

Mais sa spécialité, c'est l'animal; sa gloire, c'est d'avoir été le modèle et le chef en un genre qui de nos jours a pris d'énormes développements et fait d'incontestables progrès. Si l'on connaît mieux aujourd'hui la structure, l'anatomie, l'allure véritable et vivante de la bête; si l'on sait mieux en fouiller l'épiderme, en rendre le mouvement, marier au type générique les accents du caractère individuel, c'est surtout à Barye qu'on le doit. Il fut le grand belluaire de la génération romantique, le Carter et le Van Amburgh de la sculpture, le dompteur des fauves, qu'il fit ramper et frémir avec toutes les palpitations de la vie, et son génie a donné naissance non seulement à d'innombrables animaux, souvent admis pour la première fois, grâce à lui, aux honneurs de la statuaire, d'où les excluaient jusqu'alors les scrupules de l'école, mais à des *animaliers* célèbres, qui tous le reconnaissent pour l'initiateur et le maître.

Avant lui, il n'y avait guère que le cheval et le lion qui fussent reconnus comme suffisamment nobles pour le ciseau du sculpteur. Et quel cheval? Le cheval *classique* de Lemot et de Cartellier. Quel lion? Le lion débonnaire qui lance flegmatiquement ses minces filets d'eau claire à la porte de l'Institut, ou qui rêve en digérant, le chef coiffé d'une perruque et la patte appuyée sur une boule. Il y adjoignit le tigre, l'ours, l'éléphant, le crocodile, la gazelle, le lynx, le serpent, le jaguar, le lièvre, et jusqu'au lapin lui-même. Il anima les vieux poncifs empaillés, qui allaient s'affadissant de plus en plus, parce

qu'ils ne se retrempaient jamais dans l'étude directe de la nature. Comparez les lions bénins de l'Institut et du Luxembourg aux lions puissants et tranquilles du quai des Tuileries et de la colonne de Juillet, ou au lion pantelant, presque tumultueux, qui étouffe un boa sur la terrasse du bord de l'eau!

Barye a surtout représenté les animaux dans l'action et dans la lutte : le *Tigre dévorant un crocodile*, le *Cerf terrassé par deux lévriers*, le *Cheval renversé par un lion*, le *Combat d'ours*, le *Jaguar dévorant un lièvre*, et tant d'autres groupes popularisés par les réductions en bronze! Quand on entrait dans son atelier, on eût cru pénétrer dans une ménagerie. Rien de la sérénité ordinaire et du recueillement silencieux de la sculpture. Tout frémissait, bondissait, hurlait, glapissait, et l'on éprouvait comme un mouvement d'effroi au milieu de ce fourmillement de bêtes fauves.



LIONNE

Le groupe provisoire dont M. Falguière a récemment surmonté l'arc de triomphe nous rappelle le projet imaginé par Barye en 1840, sur la demande de M. Thiers. Le couronnement de cette porte triomphale a été l'un des problèmes artistiques le plus souvent agités sous le règne de Louis-Philippe. Les plans furent innombrables : il n'est pas un sculpteur qui n'ait donné le sien. Huyot avait proposé de placer au-dessus de l'attique des figures isolées représentant les principales villes de France. Seurre aîné fit exécuter en toile peinte, pour les fêtes de juillet 1838, un groupe allégo-

rique : la France victorieuse sur un char attelé de six chevaux et arrêtant sa marche triomphale pour recevoir la Charte. En 1840, pour le retour des cendres de l'empereur, le dernier architecte du monument, M. Blouet, figura en peinture Napoléon debout sur un trophée d'armes et entouré des attributs de la Victoire. Sa décoration, pas plus que celle de Seurre, ne survécut à la circonstance. Rude avait imaginé d'asseoir sur un lion la figure gigantesque de la France, tenant d'une main le flambeau de la civilisation, de l'autre s'appuyant sur son épée, entre les quatre grandes puissances européennes : Angleterre, Prusse, Autriche et Russie, agenouillées aux quatre angles de l'attique. C'est à peu près ainsi qu'on voyait sur la place des Victoires, jadis, quatre nations enchaînées aux pieds de Louis XIV. Il se trompait d'époque; et ce projet, remarquable par son caractère décoratif, était absolument inadmissible à tous les autres points de vue. L'idée qui rallia le plus de suffrages fut celle de Barye, qui proposait d'installer simplement au sommet de l'arc de triomphe un aigle de bronze aux ailes déployées, qui devait avoir vingt-trois mètres d'envergure. Un plaisant, — on dit que ce fut Gros, — fit observer que cet aigle aurait l'air d'un immense serre-papier. La direction des travaux publics allégua que les ailes présenteraient trop de surface aux efforts du vent, et elle écarta le projet. Néanmoins il ne fut jamais complètement oublié, et de temps à autre on le remet en avant.

En s'attachant surtout à la réalité et à la vie, Barye n'a pas toujours conservé cette part d'idéal, si je puis dire ainsi, que les anciens savaient donner à leurs animaux en n'appuyant que sur les traits essentiels et caractéristiques, en résumant les formes pour les agrandir. Peut-être, s'il eût obtenu le prix de Rome, eût-il appris à épurer son robuste naturalisme par un goût plus sévère et plus fin. Mais, s'il n'égala jamais les anciens, du moins, comme on l'a dit, personne entre les modernes ne l'a encore égalé.

CAMILLE COROT

J'écrivais dans un compte rendu de l'exposition universelle de 1867, où Corot avait exposé sept de ses meilleures toiles :

« M. Corot, le Schubert du paysage, un classique amolli et fortement entamé par le romantisme, mêlant sur ses toiles, en une fusion d'une bonhomie charmante, le lac de Lamartine à celui de Victor Bertin, son maître, les ressouvenirs des bois sacrés à ceux de Meudon, et tirant de cet amalgame la nature de Corot, une nature délicieusement impossible, où, sous les clartés indécises de l'aube, dans l'ombre et le recueillement des grands arbres voilés de mystères, on entend battre doucement les ailes de l'Amour qui s'éveille. Ses tableaux me font toujours penser à cette mélodie que Paganini jouait sur une seule corde. Il n'a qu'une corde à son instrument, mais comme il en tire parti! Il n'a qu'une note sur cette corde, mais la belle note pour ceux qui l'aiment! et quel dommage que nous l'ayons entendue si souvent!

« N'écoutez pas les mauvais plaisants, qui disent que le violon de Corot n'est qu'une guitare. C'est bel et bien un Stradivarius, dont les rêveuses mélodies ont fait pleurer plus d'une âme mélancolique. Wordsworth eût voulu chanter son *Lac de Némi*, et l'Arcadie envierait ce coin de forêt enchantée qu'il nous montre frissonnant dans la brume et dans la rosée du *Matin*. Mais le public parisien est un sultan blasé, à qui le beau ne suffit pas, et qui veut du nouveau, n'en fût-il plus au monde. Il s'arrête un moment

devant les toiles de Corot, et passe en disant : « Connu! » C'est un verdict sans appel dans sa bouche. Ne lui parlez pas de charme et de poésie : « Connu, connu! » Et voilà une œuvre enterrée! De grâce, que M. Corot relise le *Pâté d'anguille* de la Fontaine. »

Né à Paris en 1796, Corot avait d'abord été placé par ses parents chez un marchand de draps, où il resta jusqu'à l'âge de vingt-six ans. Son incapacité notoire, ses bévues, sa rage de griffonner partout des bonshommes et des arbres le firent enfin sortir du magasin où on l'avait claquemuré si longtemps. Voyant qu'on n'en pouvait décidément faire un homme sérieux, son père, qui était employé, et sa mère, marchande de modes, le laissèrent en soupirant échanger l'aune contre l'appui-main.

Il entra chez Michallon, paysagiste historique, qui revenait de Rome et qui avait quelques mois de moins que son élève. Michallon, fils d'un sculpteur célèbre, peignait déjà si bien à douze ans, que le prince russe Youssousroff, ayant pénétré clandestinement au milieu de son atelier pendant que le jeune artiste faisait une partie de balle dans la cour, fonda, à la vue de ses essais précoces, une pension en sa faveur. Mais l'auteur du *Combat des Centaures* mourut en cette même année 1822, avant d'avoir accompli ses vingt-six ans, et Corot passa chez Victor Bertin, qui avait été le maître de Michallon.

Il exposa pour la première fois en 1827, et resta longtemps dans les limbes. Ce n'était d'abord qu'un élève de Bertin, que rien ne distinguait de son professeur, sinon un peu moins d'habileté et de science dans la construction du paysage, et les premières traces de ce sentiment poétique dont on devait suivre d'année en année le progrès dans ses toiles, car nul n'a été plus fidèle au Salon que Corot, et depuis bien des années, peut-être depuis l'origine, il n'en avait pas manqué un seul.

Ainsi Corot avait dépassé trente ans à ses débuts. Il avait cinq ans de plus que Michallon mourant, quatre ans de plus que Henri Regnault quand il fut tué à Buzenval. Il n'a vendu, dit-on, son premier tableau qu'à l'âge de quarante ans. Cela ne l'a pas empêché de faire son chemin. On dirait que, par une loi naturelle et logique, la précocité du talent et de la renommée est le symptôme à peu près infaillible d'une vie peu durable. — Michallon, Regnault, Fortuny, Mozart, etc. etc.. — tandis que les hommes aussi bien que les œuvres qui doivent longuement résister se forment avec lenteur. D'ailleurs

comme il devait être possédé, pendant toute sa vie d'octogénaire, d'une véritable fièvre de production, Corot a largement rattrapé le temps perdu, et il laisse un œuvre considérable.



COROT

Ses premières toiles furent envoyées de Rome, où il était allé compléter ses études. De cette éducation classique il lui est toujours resté quelque chose. Il avait un pied dans chacune des deux écoles : tout

en prenant à la moderne l'art de rendre la nature dans ses nuances intimes, dans ses effets les plus délicats et les plus fugitifs, il gardait de l'ancienne l'habitude de la relever par la composition et de l'animer en la peuplant. La plupart de ses paysages sont des paysages avec figures. Ses meilleurs portent souvent le nom d'une scène sacrée ou profane : *Homère et les bergers*, *Destruction de Sodome*, *Saint Sébastien*, *Orphée*, *Dante et Virgile*, le *Christ au jardin des Oliviers*, *Macbeth*, *Biblis*. Il ne craignait même pas les nymphes et les naïades. En pleine réaction réaliste, sous le règne de l'épais et obtus Courbet, qui ricanait de son gros rire devant cette nature *i-dé-â-le*, il faisait danser les sylvains autour de la source sacrée. Les sites de Mortefontaine ou de Ville-d'Avray devenaient sous son pinceau des paysages arcadiens, où il encadrait des églogues de Théocrite et de Virgile.

Par ce côté, sinon par la grandeur des lignes et la composition des plans, il reste fidèle à la tradition du Poussin; et pourtant Corot a eu la chance d'être porté en avant et acclamé par la nouvelle école, à peu près comme Ronsard et André Chénier, ces deux poètes aux inventions classiques et mythologiques, avaient été choisis pour patrons par la révolution littéraire de 1829. C'est que, comme eux, il était un peintre tout moderne sous une forme antique.

On peut lui reprocher sans doute l'absence de la précision dans les détails, et même parfois de l'exactitude matérielle dans les tons locaux. La foule se plaint de l'éternel brouillard gris qui recouvre ses compositions; elle les trouve confuses, elle qui aime à compter chaque cil aux yeux d'un portrait, et chaque brin d'herbe dans le site qu'on lui présente. Mais ce ne sont pas les brins d'herbe qui font la nature : allez au milieu des champs par une fraîche matinée de printemps ou par un soir tranquille, vous sentirez monter jusqu'à vous le charme d'une rêverie pénétrante, sans que vous ayez pris la peine d'examiner en détail les feuilles des arbres et les pointes du gazon.

Il faudrait faire un triage dans l'œuvre de Corot, je le reconnais. Il ne savait pas résister aux importunités des marchands, qui, lorsque la vogue se fut tournée vers ses œuvres longtemps dédaignées, l'accablaient de demandes et emportaient d'assaut ses moindres pochades. On exploita souvent sa bonté et sa faiblesse; lui-même abusa de sa facilité. Il a énormément produit. Il travaillait beaucoup, se levait matin et ne quittait guère son atelier que

pour aller renouveler sa provision d'études. Il s'est répété souvent, sans prendre la peine de se varier; il s'est trop aisément contenté d'à peu près; il a signé nombre de toiles d'une facture sommaire, expéditive et lâchée, ébauches plutôt que tableaux, où le sentiment exquis et le goût toujours délicat sont trahis par les défaillances d'une main négligente et rapide. A force de recommencer la même mélodie, de reprendre la même note, son style tournait au procédé, et il en arrivait à gâter dans l'esprit de ses admirateurs, blasés sur des effets toujours semblables, des impressions dont le seul souvenir était un charme.

Mais ne jugeons Corot, comme tous les grands artistes, que par ses qualités et par ses chefs-d'œuvre. Tout en lui souhaitant plus de variété et de force, comment n'être pas séduit par la poésie rêveuse de ce Lamartine du paysage et par la délicatesse de son exécution? Corot voit la nature encore plus avec son âme qu'avec ses yeux : il vise moins à l'exactitude matérielle des détails qu'à la vérité de l'effet général, et cherche surtout à réveiller en nous les impressions oubliées. Il nous rappelle les clairs de lune sous l'épais ombrage des bois, les promenades solitaires aux bords de la source murmurante et les rêveries de jeunesse, dans ce vague enivrement du corps et de l'âme que ramènent les premiers jours du printemps et que prolongent les derniers beaux jours de l'automne. Peintre discret et fin des soleils couchants, des crépuscules mélancoliques et des aubes songeuses, où le mystère, le silence et la paix règnent sur la terre endormie, où les contours des choses s'estompent en se noyant dans un bain de rosée et dans les vapeurs grises de l'atmosphère; de ces heures indécises et charmantes où la nature ne se montre qu'à demi, plus séduisante en sa pâleur matinale ou dans la langueur de son assoupissement que sous les feux du soleil et dans l'éclat du plein midi, il met en ses tableaux je ne sais quelle tendresse idyllique qui fait rêver aux pastorales de Virgile. La nature, entrevue comme en rêve, soulève à demi le voile de brume transparente qui la recouvre sans la cacher. L'air baigne doucement les gazons en fleur et flotte autour des arbres comme une tunique de gaze autour des nymphes bocagères.

Le paysage français, déjà si cruellement frappé, a reçu un nouveau coup, et l'un des plus rudes, par la mort de ce patriarche qui ne s'était pas encore retiré sous sa tente, quoiqu'un demi-siècle de production incessante lui en eût bien acquis le droit. Il n'était pas en

décadence, car les deux tableaux qu'il avait exposés en 1874 joignent à sa grâce, à sa finesse, à sa distinction ordinaires une fermeté et une vigueur qu'il n'eut pas toujours, et il avait laissé, pour le Salon qui s'ouvrit quelques mois après sa mort, trois toiles dignes de son meilleur temps. Quand il lui arrive, et cette aventure n'est pas aussi rare qu'on pourrait croire, de donner plus de consistance et de solidité à sa manière, comme dans *le Matin,* qui est au musée du Luxembourg, il fait alors un chef-d'œuvre digne des maîtres.

On sait que l'école moderne de paysage, moins heureuse que le roman à l'Académie française, n'a pas encore forcé les portes de l'Académie des beaux-arts : le talent de Corot, resté classique et traditionnel par un de ses côtés, semblait fait tout exprès pour ménager la transition, en sauvegardant la dignité de l'Institut. Mais l'Institut ne se laissa pas séduire par la petite flûte de ce berger d'Arcadie. Corot n'obtint jamais non plus la médaille d'honneur : l'affectueuse admiration d'un grand nombre de ses confrères l'avait dédommagé de ce qu'elle considérait comme un déni de justice, en lui donnant, deux mois à peine avant sa mort, le plus rare et le plus précieux témoignage que pût ambitionner un artiste. Cette médaille d'or, frappée par souscription, a été l'honneur de ses derniers jours et l'ornement de ses funérailles, vraiment princières par l'affluence qui se pressait derrière son cercueil.

Corot était très aimé. Il le méritait. C'était un homme doux, bienveillant, généreux, sans un atome de jalousie ni de fiel. Les aumônes qu'il a semées sont innombrables. Il ne se servait d'une fortune assez considérable déjà par elle-même, et très accrue dans ces dernières années par l'empressement des marchands de tableaux, que pour semer des bienfaits autour de lui. Il allait au-devant de toutes les infortunes qu'on lui signalait. Les indiscrétions, les importunités, les abus ne lassaient point son infatigable et délicate générosité. Son œuvre, après l'inévitable déchet qu'elle subira sous la main du temps, méritera de vivre par le sentiment spiritualiste, idéal, qui l'inspire et qui la pénètre, pareil à ces liqueurs vitales qui conservent les corps et les gardent contre la corruption.

Vers la fin du mois de mai 1880, on a inauguré un monument modeste élevé par souscription à Corot, sur les bords de l'étang de Ville-d'Avray, à deux pas de la maison de campagne qu'il habita longtemps. Cette villa de Corot est bien connue de tous ses amis,



DANSE DES NYMPHES

qui étaient nombreux. Elle fut bâtie à la fin du dernier siècle, dans le style du temps, par un capitaine de la chaîne des forçats, pour une nymphe de l'Opéra qu'il idolâtrait. Le capitaine, homme sensible et homme de goût, donna le plan d'un Trianon minuscule, avec kiosque rose, auquel l'académicien Étienne, son successeur dans la propriété de la maison, ajouta une sorte de portique grec. Corot, qui l'habita ensuite avec son beau-frère, avait fait du kiosque rose son atelier et en avait décoré les murs de six beaux paysages peints à fresque, livrés par-dessus le marché, car personne ne semblait y prendre garde, au propriétaire actuel, qui est parvenu à les détacher de la muraille et à les faire transporter sur toile par une opération jugée d'abord impossible.

Le monument de Corot est modeste, comme l'avait été le résultat de la souscription : le faste eût d'ailleurs été doublement déplacé en pareil lieu et pour un pareil homme. Dans une haute stèle, le sculpteur Geoffroy Dechaume, un des amis du doux maître et auquel on devait déjà la médaille d'honneur qui lui fut offerte par un groupe d'artistes, à la suite du Salon de 1874, a inscrit l'expressif et vivant profil du peintre dans un médaillon, au-dessous duquel un mufle de lion laisse filtrer un filet d'eau claire, et que surmonte un rossignol perché sur une branche. Ce rossignol est une ingénieuse et charmante idée pour caractériser le peintre idyllique qui disait à l'un de ses amis : « Moi, je travaille pour les oiseaux... Si je ne pouvais plus peindre, faire mes petites branchettes dans le ciel, avec de l'air pour laisser passer les hirondelles, je ne serais pas long à en mourir. » Un des plus fidèles amis du maître, son élève favori, l'excellent paysagiste Français, l'a dit dans son discours : « Combien j'aime ce petit oiseau qui chante sur sa branche, et dont Geoffroy a eu l'heureuse pensée de couronner son œuvre! On ne pouvait trouver un plus gracieux emblème, ni plus exact. On ne pouvait mieux personnifier Corot, dont la vie est un chant perpétuel. Sa peinture, en effet, ne semble-t-elle pas avoir des ailes comme cet oiseau? »

Sous sa forme émue, vibrante, c'est un fin morceau de critique, qui fait connaître l'homme aussi bien que l'artiste, ce discours de Français. Je ne résiste pas à la tentation d'y couper un passage encore, qui dira mieux que moi le charme exquis, intime et serein de ce poète du pinceau :

« Ton ami Geoffroy a fixé à jamais ton regard tendre et pénétrant



LA SOLITUDE

sur les étangs de Ville-d'Avray, sur tes bois et tes collines de prédilection; vous ne vous quitterez plus.

« Te voilà pour toujours dans ces lieux charmants que tu as parcourus si joyeusement pendant un demi-siècle; où, la palette en main, devant ton petit chevalet de campagne, sous ton blanc parasol, tu as suivi, observé, étudié toutes les variations de la nature, de l'aube au couchant, du printemps à l'automne, par le soleil, par le temps gris; où tout a été pour toi sujet de poésie. — Ce que d'autres foulent aux pieds, ce qui les laisse indifférents, toi, tu l'as rendu adorable : un bout de gazon diversement éclairé, une broussaille, un coin sombre, une éclaircie, une broderie sur le ciel, un nuage, une fumée, une maison qui brille là-bas sur la colline, une vache qui paît, une femme qui passe, un fagot sur le dos, au détour du sentier : tu fais tout aimer, tu rends tout précieux. Tu ramènes tout à l'idéal sans quitter le réel. Tous ces objets en eux-mêmes insignifiants, ô puissance de l'art! deviennent éloquents ou dramatiques à ton gré, suivant le rôle que tu leur assignes dans ta symphonie. Et, puisant à pleines mains dans la nature, à ton tour tu deviens créateur. »

Lui aussi, le bonhomme Corot, qui l'eût cru! il savait manier la plume à ses heures. On a publié de lui une longue lettre à un ami, qu'on pourrait intituler la *Journée d'un paysagiste,* et qui, malgré l'abus des points suspensifs et de quelques termes familiers, peut passer pour un *Corot* de sa meilleure manière et de sa touche la plus fine. Le bonheur de peindre, l'ivresse du plein air, l'observation et le sentiment exquis de toutes les nuances, l'aversion pour l'éclat brutal et criard, l'amour des heures recueillies et mystérieuses, alors que « la nature ressemble à une toile blanchâtre où s'esquissent à peine les profils de quelques masses », que « le soleil n'a pas encore déchiré la gaze derrière laquelle se cachent la prairie, le vallon, les collines », que « les vapeurs nocturnes rampent encore comme des flocons argentés sur les herbes d'un vert transi », que « les petites fleurettes semblent s'éveiller avec leur goutte de rosée qui tremble, que les feuilles frileuses s'agitent au souffle du matin et que dans la feuillée les oiseaux invisibles chantent », s'expriment dans cette lettre avec des bonheurs d'expression et d'image qu'un écrivain plus expérimenté, mais moins pénétré de tous les charmes de la nature, ne les ayant pas, comme lui, longuement étudiés et rendus avec amour, n'aurait certainement point égalés.



LE SOIR

« On ne voit rien; tout y est, » dit Corot à l'aube. Mais à midi : « Rentrons. On voit tout; rien n'y est plus. » Il revient vers le soir; le soleil se couche dans un lit de pourpre et d'or : « Ah! je n'aime pas ça. écrit Corot; c'est prétentieux et vulgaire. » Mais une fois que « ce charlatan de soleil » a disparu, il est de nouveau sous le charme. Tout Corot est là, qualités et défauts. Voilà l'homme qui disait de ses tableaux : « Pour bien y entrer, il faut avoir la patience de laisser le brouillard se lever; on n'y pénètre que peu à peu, et une fois qu'on y est, on doit s'y plaire. » Il aima trop le brouillard argentin, pas assez le soleil; trop l'aube indécise, et pas assez le grand jour. C'est un maître charmant, plein d'irrésistibles séductions, dont les arbres ressemblent à des rêves, dont les paysages élyséens manquent de consistance et de solidité. Il sait peindre l'impalpable, mais la nature elle-même semble quelquefois s'évaporer sous son adorable pinceau. Corot, qui n'a jamais donné d'exemples aux *impressionnistes,* ou qui du moins n'en a donné que de bons, leur a fourni un drapeau. Ils se disent ses élèves, et le sont comme l'auteur de *la Belle grêlée* est l'élève de Balzac. Les *impressions* de ce paysagiste virgilien sont toujours poétiques et idéales; les leurs sont grossières et repoussantes.

Le nom de Corot reparaît souvent dans les ventes artistiques, car il était d'une fécondité inépuisable. A la vente J. Paton, le 24 avril 1883, il n'y avait pas moins de vingt-cinq Corot, dont plus de la moitié étaient de simples figures de femmes, des études vigoureuses, solidement construites, peintes *à la manière noire,* dans un genre qui fait songer à Ribot ou à Vollon, et qui est juste contraire à la manière vaporeuse de ses paysages, — sauf la *Femme à la toque,* exécutée dans une gamme claire et avec plus de fini. Celle-ci, mais surtout la petite figure de l'*Atelier,* qui s'est vendue 9,000 francs, dénotaient un sens de la beauté des formes, et joignaient à une touche souple et grasse un dessin élégant, précis et fini, assez inattendus de sa part. A la vente Beurnonville, qui ne comprenait que soixante toiles, toutes de maîtres contemporains, il y en avait une demi-douzaine de lui. L'une, représentant son thème favori, *le Soir,* est montée à 19,500 francs. Nous voilà loin du temps où l'on trouvait de petites toiles de Corot à quinze sous pièce, et où Corot lui-même, toujours simple, bonhomme, le cœur sur la main et la main ouverte, s'amusait souvent à peindre, selon son expression, *pour la soupe et pour le plaisir.*

PAYSAGES ET PAYSAGISTES

ALIGNY — PAUL HUET — FLERS — CHINTREUIL BRASCASSAT — TROYON

Tout le monde sait que la nature est, en France, de création moderne. C'est le romantisme qui l'a découverte un beau jour en se promenant dans les ballades allemandes, et qui l'a rapportée en triomphe, avec le soleil, la lune, les étoiles, l'herbe, les bois, la brise et les fleurs. Il y avait bien quelques centaines d'années que tout cela existait, mais personne n'y avait jamais fait attention, à ce qu'il paraît. C'est au plus si quelques artistes plus avisés que les autres, comme le Poussin et Claude Gelée, la Fontaine et Fénelon, daignaient s'en occuper quelquefois, mais presque toujours en subordonnant cette pauvre nature à l'homme, qu'ils avaient l'audace de considérer comme le roi de la création, et en la prenant non pour sujet unique, mais pour cadre de leurs ouvrages. Ces gens-là n'avaient pas le sentiment du grand panthéisme moderne; ils ne sentaient pas l'âme de la terre au printemps; ils n'entendaient point, le soir, les conversations rêveuses du bluet avec le coquelicot, et du ver luisant avec le brin d'herbe. Le romantisme a émancipé la nature, en renvoyant au garde-meuble le petit joujou en carton peint que l'abbé Delille avait dérobé au fond des serres chaudes du parc de Versailles, et, dans l'ardeur de sa réaction, il s'est pris à détrôner l'homme pour mettre la nature à sa place.

Depuis lors, en avons-nous vu des dithyrambes à cette divinité

nouvelle, et des descriptions sans fin de ses charmes, dans les romans, dans les odes, dans les poèmes, dans les livres de mathématiques, dans les ouvrages de philosophie, dans les gazettes, dans la musique et dans les tableaux! Aimez-vous la nature? on en a mis partout. Mais gare à la satiété, qui amènera la réaction à sa suite! Du reste, la plupart des paysagistes, qui autrefois ne demandaient qu'à la nature seule de remplir leurs toiles, semblent sentir maintenant le besoin de la variété, et ils appellent à leur aide, pour peupler leurs compositions, les hommes et les animaux. Ils reviennent ainsi, en principe et dans une certaine mesure, aux traditions du paysage historique; seulement ils s'en éloignent toujours par leur manière de comprendre et de reproduire les effets qu'ils étudient.

Les deux grandes écoles de paysagistes ne sont rien autre, au fond, que celles qu'on trouve éternellement en présence dans toutes les branches de la peinture : celle de la ligne et celle de la couleur. L'école de la ligne, qui reconnaît surtout pour maître le Poussin, et qui par lui se rattache au paysage italien, se préoccupe avant tout de la beauté du site, de la grandeur et de la variété des plans, de la combinaison des contours, du style en un mot; l'école de la couleur, marchant sur les traces des Flamands, s'inquiète d'abord de la vérité du rendu, des effets de la lumière, de la délicatesse des nuances.

La première semble à peu près morte, avec Bidault, Bodinier, les deux Bertin, Victor et Édouard, frères par le talent comme par le nom, sinon par le sang; mais on y reviendra, ne fût-ce que par réaction. Corot en était à demi; Français en a été plus d'une fois, et M. Cabat souvent. Dans ces dernières années, elle ne comptait plus guère parmi les vivants, en fait de disciples convaincus et exclusifs, que MM. Paul Flandrin et Alexandre Desgoffe; mais ce dernier est mort récemment. Elle eut surtout, jusqu'à la fin du second empire, Aligny, ou plutôt Claude-Félix-Théodore-Caruelle d'Aligny, né en 1798, mort en 1871, et qui exposait encore au Salon de 1869 un tableau et deux dessins à la mine de plomb.

Élève de Watelet et de Regnault, Aligny fut un pur, auquel on ne peut reprocher l'ombre d'un compromis et d'une concession. Il s'est efforcé de régénérer un genre illustré jadis par le Poussin, en le sauvant des banalités du poncif, en recherchant les sites les plus nobles, les lignes les plus belles, et en les rendant avec une préoccupation constante du style.

Tous les tableaux d'Aligny sont pleins d'intentions académiques : un mauvais plaisant dirait qu'ils en sont pavés. Il a l'instinct du beau, mais gâté par le tort, assez bizarre pour un paysagiste, de se défier vraiment trop de la nature. Aligny était le patriarche de cette petite école arcadienne, où il n'y a que des vétérans et pas une recrue, qui n'a jamais songé à ouvrir sa fenêtre du côté des champs, et qui, ne trouvant pas la nature assez propre, assez correcte, assez rangée, telle que le bon Dieu l'a faite, commence par l'émonder, l'éplucher et la peigner sur toutes ses faces, comme ces rustauds qu'on décrasse avant de les laisser entrer dans un salon. Les pierres des tableaux d'Aligny ont le poli du marbre; ses rocs ressemblent aux énormes morceaux de savon d'amande douce qui se voient à la vitre des parfumeurs; même à la loupe, on ne trouverait pas une ride à ses terrains, pas une rugosité à ses troncs d'arbres, huilés comme des mâts de cocagne. Tout cela était fait de pratique, devant une gravure du Poussin ou du baron Regnault. Après quoi Aligny brossait en deux mouvements une bergère mythologique ou un *guerrier* avec sa chlamyde, jetait une amphore sur le gazon (pas une cruche, une amphore); puis il écrivait au bas : *Paysage antique.*

Ce n'est jamais sans un certain étonnement, mêlé d'une considération respectueuse, que nous rencontrions, aux Salons de 1859, de 1861, de 1863, de 1865, etc., cette peinture *abstraite,* où la ligne exclut la couleur, où la recherche du style et de l'idéal efface celle de la réalité vivante; ces paysages de marbre, ces architectures d'arbres et de terrain, le contre-pied le plus absolu de la manière aujourd'hui dominante. On a prétendu qu'il cirait ses troncs d'arbres, qu'il vernissait ses rochers, qu'il balayait et grattait ses terrains. Un jury, composé de critique joviaux, lui décerna un jour unanimement le premier grand prix de propreté. Aligny laissait dire, et il poursuivait son chemin : c'était un homme de foi, et l'*impavidum ferient ruinæ* avait été écrit pour lui comme pour Ingres. Il avait vu passer sous ses yeux Théodore Rousseau, Daubigny, Corot, toutes les grâces et tous les charmes du paysage intime, étudié dans ses nuances, et poursuivi avec amour jusque dans ses moindres effets d'air, de lumière, de fraîcheur et de mobilité, sans s'émouvoir dans son culte exclusif pour la ligne. Il vivait avec la nature comme un anachorète; il la peignait d'une façon ascétique et austère, incapable de séduire nos sens blasés. La peinture contempo-

raine nous a tellement accoutumés aux ragoûts, aux sauces, aux patines, à tous ces ingrédients pimentés à l'aide desquels elle cuisine une toile, que les œuvres frugales d'Aligny nous faisaient l'effet du brouet noir des Spartiates. Il ne faudrait pourtant pas que cela nous rendît injustes sur leurs éminentes qualités. — Cela est lourd, sans doute, cela manque de souplesse et de vie, graves défauts, surtout dans un paysage; mais cela nous offre un beau choix de lignes, un goût d'ordonnance et de composition qui font parfois songer au Poussin. A ces qualités, qu'on ne pouvait refuser à Aligny, s'il eût joint plus de vérité dans le rendu, plus de souplesse, de moelleux et de légèreté dans la touche, il se serait fait une place plus durable dans les bons rangs des paysagistes modernes. Ses tableaux m'ont inspiré bien des fois une variante au vers de Boileau sur Chapelain : « Il se tue à peindre; que ne se borne-t-il à dessiner! » Quelques amateurs possèdent de lui des dessins superbes, d'une belle tournure et d'un grand style.

Théophile Gautier, malgré son amour excessif pour la couleur, garda toujours un faible pour ce peintre à l'idéal sévère qui élaguait le détail afin d'arriver à la beauté, et qui, dans sa haute conception de l'art, dédaigneux de la réalité et se dépouillant comme à plaisir des moyens de communication avec le public, en était arrivé, pour ainsi dire, à la recherche de l'absolu. Il le considérait comme un sculpteur plutôt que comme un peintre, et ses paysages, dans la sobre et austère fermeté de leurs lignes, lui faisaient l'effet de bas-reliefs antiques. Il l'a même un jour chanté en beaux vers :

... C'est Aligny, qui, le crayon en main,
Comme Ingres le ferait pour un profil humain,
Recherche l'idéal et la beauté d'un arbre,
Et cisèle au pinceau sa peinture de marbre.
Il sait, dans la prison d'un rigide contour,
Enfermer des flots d'air et des torrents de jour,
Et dans tous ses tableaux, fidèle au nom qu'il signe,
Sculpteur athénien, il caresse la ligne.

Paul Huet fut un des premiers, avec Cabat et Jules Dupré, qui vivent encore, avec Diaz et Decamps, avec Corot et Théodore Rousseau, qui ont leurs notices particulières, parmi ceux qui s'avisèrent un jour d'aller découvrir la nature dans la forêt de Fontainebleau.

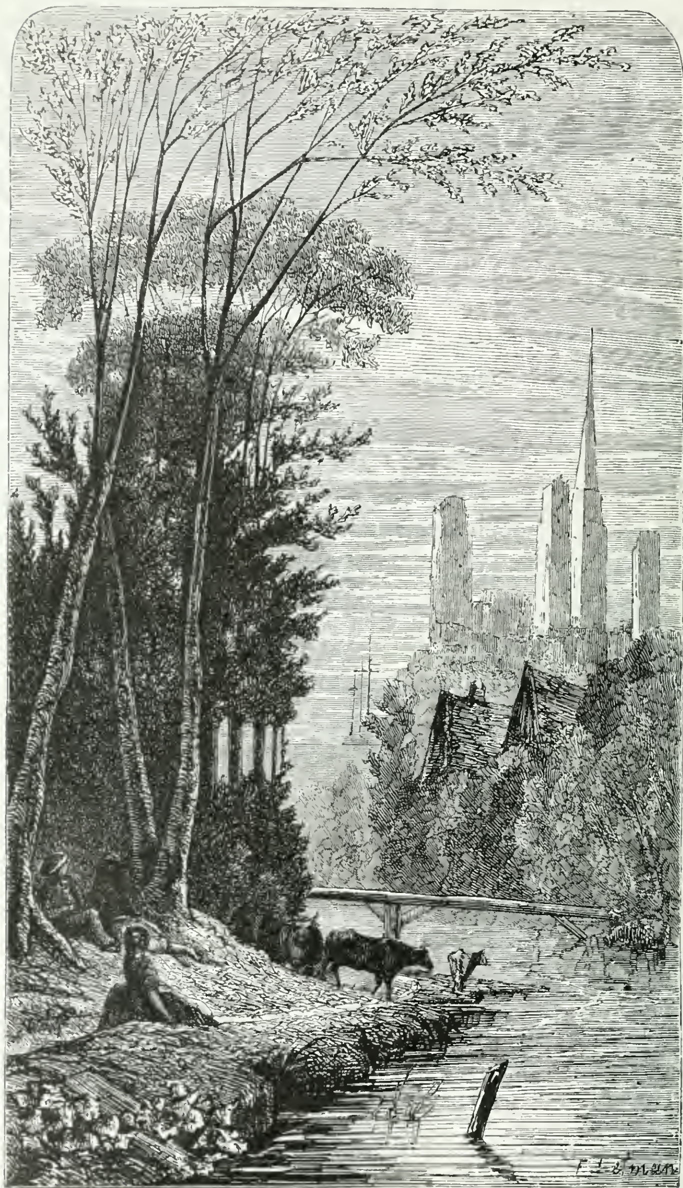
Cette nature sauvage et tourmentée, avec ses gorges pittoresques, ses chaos de rocs arides ou moussus, ses cavernes ténébreuses,

ses aspects convulsifs, ses chênes titaniques et tourmentés, semblait faite à souhait pour un talent comme le sien. Paul Huet a du sang de Salvator Rosa dans les veines. Dans le concert universel il donne sa note bien à part. Tandis qu'autour de lui Diaz peint les allées sombres, les fraîches profondeurs, la mystérieuse poésie des *dessous de bois,* que dore le soleil d'une lumière égale et douce ou qu'il perce de ses traits étincelants; que Camille Flers traduit avec autant de sincérité que de charme, avec finesse et naïveté à la fois, les sites jolis et gracieux, coquets et pimpants, égayés par le printemps en fleur, éclairés par le soleil en belle humeur, joyeusement épanouis en pleine vie, qui le séduisent de préférence; que Corot s'applique à rendre le calme et la sérénité des choses avec une gravité attendrie; Huet recherche les aspects dramatiques et les effets violents. Il peint de préférence les torrents, les rochers, les falaises, les orages, les gaves débordés, les grandes marées d'équinoxe, dans une manière âpre, rude et heurtée qui donne souvent à ses tableaux la physionomie de pochades, et l'on s'attend toujours à voir sortir, du fond de ses sites ravagés, des brigands calabrais aux chapeaux pointus, à la barbe farouche et le poignard passé à la ceinture.

Ce n'est pas pourtant qu'il ne reproduise aussi, par contraste, des paysages coquets ou calmes, dans lesquels sa manière semble vouloir s'égayer et se détendre; mais presque toujours il les transforme à son image, il trouve moyen de leur donner un aspect pathétique et tourmenté. S'il peint le *Bas-Meudon* (1863), il imprimera je ne sais quel cachet romantique au Bas-Meudon, sans peut-être s'en douter, de même que le château de Pierrefonds prendra sous son pinceau (1868) l'aspect d'un manoir fantastique d'Anne Radcliffe.

Huet n'a pas seulement des qualités de facture, un coloris ferme, un éclat sobre, une touche large, une vigoureuse harmonie dans ses bonnes toiles, il a aussi des qualités d'invention, de sentiment et de composition. Il s'attache à mettre en relief la physionomie générale d'un paysage, à en dégager l'expression, à l'associer aux émotions de l'homme. Son talent avait de la fécondité et de la souplesse. Depuis 1827 jusqu'en 1868, la veille de sa mort, il exposa presque sans interruption. Au Salon de 1859, alors que le nombre des envois n'était pas limité, on vit de lui quinze tableaux, dans les genres les plus divers et les manières les plus variées. Mais sa note dominante était toujours celle que nous avons dite, et vers la fin

même elle avait à peu près éliminé toutes les autres. A soixante-quatre ans comme à trente, c'était encore le romantique de la fin de



LA CATHÉDRALE NORMANDE (HUET)

la restauration, poursuivant dans l'art la révolution inaugurée dans la littérature par des noms plus éclatants que le sien.

« Les peintres novateurs étaient nos frères, a écrit Sainte-Beuve,

et la lutte que nous engagions pour nous-mêmes nous la soutenions aussi pour eux. » C'est pourquoi il a consacré à Paul Huet l'un de ses articles du *Globe* et lui a fait une place dans les *Portraits contemporains*, entre Auguste Barbier et Jules Lefèvre. C'est à propos d'une vue de Rouen prise des hauteurs du Mont-des-Malades et d'une vue du château d'Arques, exposées par lui au Diorama Montesquieu en 1830, qu'il a affirmé, d'une manière bien flatteuse pour l'artiste, cette solidarité entre la peinture et la poésie. Sainte-Beuve loue vivement en Paul Huet l'intelligence sympathique et l'interprétation animée de la nature, embrassée et saisie en elle-même, indépendamment de l'homme, sans adjonction d'aucune scène ni d'aucun décor de convention, dans l'harmonie de ses couleurs, dans toutes ses variétés d'accidents, enfin dans le « symbole confus » et le « sens flottant de cette pensée universelle qu'il interroge et qu'il traduit. » Il ne loue pas moins son exécution large et pleine. Mais surtout il appuie, non sans quelque *tintamarre* et *brouillamini* panthéiste, sur ses dons de paysagiste expressif, cet esprit d'ensemble qui respire dans ses tableaux, et la faculté dont il a été doué d'entendre les voix de la végétation et de comprendre le génie des lieux.

Malgré la théorie de Sainte-Beuve sur la fraternité d'armes des artistes et des poètes dans la bataille romantique, Paul Huet, si je ne me trompe, est le seul auquel il ait fait l'honneur de l'associer aux grands écrivains contemporains dans une notice à part. Mais cette étroite fraternité, qui faisait d'Eugène Delacroix, des deux Devéria, de Louis et de Clément Boulanger, de Célestin Nanteuil, de Tony et d'Alfred Johannot les jumeaux, pour ainsi dire, des romanciers, des poètes, des auteurs dramatiques de 1830, est visible dans presque tous les écrivains de l'époque, depuis les *Feuilles d'automne*, les livres et articles de Théophile Gautier, les *Mémoires* d'Alexandre Dumas, jusqu'à ces innombrables volumes à vignettes où la plume et le crayon s'unissaient pour mettre au jour des jeunes hommes au regard fatal, des femmes pâles et échevelées, des scènes de la fantaisie la plus excentrique, et pour stupéfier le bourgeois.

Antoine Chintreuil se disait, sur les livrets du Salon, élève de Corot, et c'est, en effet, l'un des maîtres dont la trace est demeurée la plus visible dans son œuvre; mais il eût pu se dire plus justement encore élève de la nature. La passion du paysage vint le saisir dans

la librairie du quai des Grands-Augustins, où il exerçait sans nul enthousiasme la profession de commis, côte à côte avec le futur auteur des *Bourgeois de Molinchart,* qui avait la vocation de faire des livres, mais n'avait pas plus que lui la vocation d'en vendre. Ces deux déplorables commis ne pouvaient que s'encourager réciproquement dans leur vice. Celui de Chintreuil ne tarda pas à prendre des développements tout à fait inquiétants pour son patron, quand Champfleury, donnant le signal de la désertion, eut loué dans la rue des Beaux-Arts une chambrette, où le jeune commis courait s'escrimer du pinceau dès qu'il pouvait s'échapper, tandis que son ami s'escrimait de la plume.

Il paraît que ses premières ébauches, fruit d'un amour de la nature impuissant à s'exprimer et dépourvu d'études sérieuses, étaient peu propres à inspirer confiance en l'avenir du peintre. Leur sécheresse et leur pauvreté désespéraient les yeux les plus bienveillants. Tous les camarades qui les voyaient se sentaient découragés pour lui; lui seul ne se découragea pas. Il cherchait sa voie de tous les côtés, mêlant à ses tentatives de paysages, dit un de ses biographes, « des compositions michel-angesques où s'entassaient d'incohérentes légions de personnages aux proportions surhumaines. » Un beau jour il eut l'heureuse idée d'aller trouver Corot. L'excellent homme lui donna de bienveillants conseils, et lui prêta des liasses d'études, qu'il se mit à copier avec acharnement Après quoi, il osa enfin aborder la nature face à face. Et enfin, en 1847, à l'âge de trente et un ans, il réussit à faire admettre au Salon une *Vue des buttes Montmartre,* car il n'avait pu étudier encore que le paysage parisien.

Ce fut un grand jour, mais les épreuves étaient loin d'être finies. Il se passa plusieurs autres années avant qu'il parvînt à vendre quelques-uns de ses tableaux. Le jury des expositions lui était sévère : en 1863 encore, il repoussait en bloc ses trois envois, qui figurèrent au Salon des refusés. Chintreuil fut contesté jusqu'au bout, et jamais son nom n'arriva jusqu'au public proprement dit. Son talent sincère et discret, sans fracas, sans tapage, rendu timide et un peu triste par la vie de privations et de déceptions qu'il avait menée, mais toutefois recherchant de préférence les aspects particuliers de la nature, ses effets les moins connus et les moins banals, ne pouvait être bien apprécié que d'un petit cercle d'amateurs. Il a quelque chose d'élégiaque, de délicat, j'allais dire de souffreteux. Les formes sont maigres, les indications manquent parfois de net-

teté, toujours de relief et d'accent. Mais, s'il n'a pas la vigueur et l'éclat, il a la vérité, l'ingénuité, le sentiment, un charme sobre et naïf qui s'insinue peu à peu.

Chintreuil aimait d'ailleurs à peindre la nature dans ses physionomies les plus diverses. On a pu voir rapprochées, à son exposition posthume, les trois toiles qu'il avait exposées en 1859, représentant : l'une le *Soleil couché*, l'autre la *Pluie*, une troisième la *Mare aux biches,* par un jour plein de lumière. Toutes trois montrent un sens intime du paysage qui suffirait à le classer parmi les meilleurs disciples de Corot. La pesanteur du ciel est rendue avec une grande réalité dans la dernière toile; et comme elle court, haletante et effarée, cette biche qui fuit l'orage! Le *Soir d'automne,* l'*Allée de pommiers,* les *Genêts en fleur,* le *Crépuscule,* les *Vapeurs du soir,* etc., font voir encore son talent sous son plus beau jour et dans ses notes les plus caractéristiques. En 1873, il exposa *Pluie et soleil,* où, si je puis ainsi dire, la nature s'évapore comme une bulle de savon : il ne demeure qu'une sorte de mince écume, sous laquelle se devinent plutôt que ne se dessinent de vagues indications. Pas de plans, pas même de lignes; quelques maigres silhouettes dans une profondeur indécise, avec des jeux d'ombre et de lumière. Mais cette façon de peindre l'insaisissable plaît aux âmes rêveuses, qui peuvent s'y promener à l'aise, comme dans l'infini, sans qu'aucune barrière les arrête, et que rien, pour ainsi dire, les rappelle à la réalité.

Oui, toute cette œuvre porte la trace visible d'une tristesse un peu maladive : même sous les rayons du soleil, il se dégage de ces grands horizons silencieux, peu variés de lignes et rarement égayés par la présence de l'homme, je ne sais quelle poésie mélancolique! Après avoir mené l'existence d'un anachorète de l'art, avoir longtemps lutté pour se faire accepter aux Salons, plus longtemps pour s'y faire remarquer, plus longtemps encore pour attirer l'avare attention des marchands; après avoir vécu de peu, sobrement, chastement, au milieu d'un mobilier dont une chambrette d'étudiant se fût contentée à grand'peine, Chintreuil est mort pauvre, le 9 août 1873, au moment où son talent commençait enfin à n'être plus contesté. Dans les premiers mois de l'année 1875, la vente des tableaux et études de son atelier produisait en deux jours près de 140,000 francs. Chintreuil n'en avait jamais autant touché durant toute sa vie. Ah! si la moitié seulement de cette pluie d'or fût tom-

bée dans le petit atelier du sixième étage de la rue de Seine, où il restait quelquefois enfermé des mois entiers, en tête-à-tête avec sa toile, attendant que la renaissance des beaux jours lui permît d'aller renouveler aux champs sa provision d'études!... Quelques mois auparavant, le directeur des beaux-arts avait acheté pour le Luxembourg une des toiles de son exposition posthume. C'est un grand point d'être mort.

D'autres paysagistes non seulement ont associé les animaux à la nature, mais leur ont donné la première place. La nature n'est pour eux qu'un cadre; le vrai sujet, c'est le bœuf, le mouton, le chien, le cheval, le cerf, le chevreuil. Ils sont des *animaliers* avant d'être des paysagistes. Telle est l'illustre artiste dont le nom est resté populaire, bien qu'aucune œuvre d'elle n'ait paru en public depuis l'Exposition universelle de 1867, Rosa Bonheur.

Sous le règne de Louis-Philippe, l'*animalier* en vogue fut Raymond Brascassat (1805-1867), bien dépassé et bien oublié depuis. Vers 1840, Brascassat était regardé couramment comme le Paul Potter de la France, malgré les protestations de plusieurs critiques, comme Gustave Planche et Théophile Thoré, qui lui reprochaient une exécution froide et timide, l'absence d'originalité et de vie. Séduite par la finesse des détails, la vérité de la couleur, la précision du dessin, la foule courait à la *Lutte de taureaux,* à la *Vache attaquée par des loups,* au *Repos d'animaux,* qui, en reparaissant à l'Exposition universelle de 1855, n'obtinrent plus qu'une attention distraite et presque dédaigneuse, tant le goût public avait changé dans l'intervalle.

M. Marionneau a publié en 1872, sur la vie et l'œuvre de Brascassat, un volume où sont réunis tous les documents propres à éclairer l'une et l'autre. On est tenté d'abord de trouver le volume un peu gros, le récit un peu lent, les reproductions du *Journal enfantin* de Brascassat et de ses premières lettres un peu longues; peu à peu on se laisse prendre à l'intérêt progressif de ce consciencieux ouvrage, qui, en retraçant surtout pour ses amis et ses compatriotes la biographie d'un artiste distingué, nous enseigne en même temps comment le talent se forme et à quel prix on devient un maître.

Dans l'histoire des arts, si féconde pourtant en exemples de ce genre, peu d'hommes sont partis de plus bas que Brascassat. Pru-



COMBAT DE TAUREAUX (BRASCASSAT)

d'hon était le dixième enfant d'un tailleur de pierres; Brascassat naquit dans l'échoppe d'un ouvrier tonnelier, et c'est probablement la faiblesse de sa constitution, sa nature chétive et timide qui, en le rendant impropre à continuer le métier paternel, ont doté la peinture contemporaine d'un de ses artistes les plus distingués.

Brascassat fit ses premières études chez un peintre local sans réputation et sans talent, puis à l'école publique de dessin et de peinture de sa ville natale. Grâce à un généreux protecteur, ami des arts, qui avait su deviner les dispositions de cet enfant timide, chétif et ignorant, M. Théodore Richard, il prit part en 1825 au concours de paysage historique pour le prix de Rome. Le premier prix fut remporté par André Giroux; Brascassat n'obtint que le second, mais l'opinion générale lui avait décerné le premier, et elle s'exprima avec une telle chaleur et une telle unanimité dans la presse, dans les salons et par la triple salve d'applaudissements dont ses camarades de l'École des beaux-arts couvrirent son nom, le jour de la distribution des prix, qu'il reçut une pension par ordonnance royale pour aller lui-même à Rome.

C'est par le *Taureau se frottant contre un arbre* que Brascassat se révéla véritablement, au Salon de 1835, comme le Paul Potter français. Il obtint son succès le plus populaire à son exposition suivante, avec la *Lutte de taureaux,* qui eut les honneurs du Salon de 1837. Neuf ans après, au moment même où l'auteur de la *Vache attaquée par les loups* était en butte aux critiques les plus impitoyables, l'Institut le dédommageait hautement en le choisissant, à une forte majorité, comme successeur de Bidauld.

Les premiers ouvrages de Brascassat qui me tombèrent jadis sous les yeux furent précisément cette *Lutte de taureaux,* reproduite dans une revue illustrée, et le *Loup,* autre drame champêtre. Comme l'esprit est porté à se figurer l'artiste d'après son œuvre, ces tableaux pleins de vigueur et de mouvement m'avaient donné de Brascassat l'idée d'un tempérament robuste et d'une nature énergique. C'était, au contraire, un caractère craintif, inquiet, irrésolu, mélancolique et rêveur, dans un corps maladif, que le travail et la souffrance épuisèrent de bonne heure, et déjà vieux avant d'avoir atteint cinquante ans. De là sa précoce retraite. A l'heure où l'on attendait de lui de nouvelles productions qui eussent soutenu sa renommée, qui l'eussent accrue peut-être, Brascassat, las de corps et d'esprit, découragé par la critique, semblait ne songer qu'à se

faire oublier : il y était presque parvenu quand il est mort. Même au temps de sa plus grande activité, on l'accusait volontiers de paresse; on ne devait accuser que son indécision, sa défiance de soi et son penchant à la rêverie. Il lui fallait une observation patiente, une méditation prolongée pour se préparer à produire. Il était arrivé au rang qu'il occupait par l'étude scrupuleuse et méthodique de la nature, en s'affranchissant de toutes les conventions académiques, pour s'attacher avant tout à la vérité. Son talent fut toujours sincère et personnel, même lorsque, glacé par l'âge, il tomba dans les minuties d'une exécution froide et mince : « Je leur laisserai faire de la peinture comme ils l'entendront, écrivait-il de Rome, en parlant de Guérin et de quelques-uns de ses condisciples, qui reprochaient à ses paysages de manquer de style, et je ferai la nature comme je la vois et comme je la sens. »

L'homme, en Brascassat, était aussi honorable que l'artiste. La modestie, la simplicité, le désintéressement, toutes les nobles qualités de l'un égalaient la science et l'habileté de l'autre. Brascassat n'est pas seulement un dessinateur qui sait modeler et construire un animal avec la précision d'un anatomiste; il fut aussi en son beau temps, comme on l'a dit, un poète qui joint le sentiment dramatique au sentiment pittoresque, et fait de ses moutons ou de ses bœufs des héros de tragédie, agités par la passion, la colère ou la peur. Sa manière est d'une loyauté parfaite : il ne cherche ni à tromper l'œil, ni à esquiver les obstacles; mais sa touche de paysagiste, dans la *Vache qui se gratte,* du musée du Louvre, d'une couleur si belle et si lumineuse, comme dans le petit *Taureau* brun, de forme à la fois élégante et robuste, et si parfaitement peint, qui faisait partie de la collection Narischkine, était un peu maigre et méticuleuse. Il serait monté plus haut s'il ne s'était épuisé si vite, s'il avait autant de relief et d'éclat dans la couleur que de fermeté dans le dessin, si sa manière était plus large et plus hardie, et s'il n'eût peu à peu exclu le paysage de ses toiles, en se restreignant à n'être qu'un peintre d'animaux.

Si Brascassat ne retrouva pas à l'exposition universelle de 1855 le succès populaire qui avait accueilli ses œuvres dix à quinze années auparavant, la faute en était surtout à Rosa Bonheur et à Troyon, qui avaient rendu le goût public plus difficile. Constant Troyon, né à Sèvres en 1813, était parti à peu près d'aussi bas que

Brascassat, et il avait commencé par être ouvrier décorateur à la manufacture de porcelaine. C'est là qu'il compléta ses études artistiques, restreintes d'abord à sa spécialité. Quand il se sentit entraîné par sa vocation de paysagiste, il demanda à son métier les ressources nécessaires pour pratiquer son art. Le jeune Troyon fit son tour de France à pied, le bâton à la main, à la recherche des beaux



TROYON

sites, croquant tout le long du chemin les arbres, les animaux, les vues, les horizons qui le frappaient, ramassant ainsi une énorme provision d'études et se faisant comme un arsenal où il devait puiser jusqu'à la fin de ses jours. La première partie de sa vie ne fut qu'une longue lutte contre la misère. Son nom ne perça que lentement. Il avait débuté au Salon de 1833; en 1848, il était encore peu connu, et il avait peine à vendre ses meilleures toiles pour quelques centaines de francs.

Durant la première partie de sa carrière, Troyon avait été un paysagiste pur; ce fut seulement à partir de 1848 que le peintre d'animaux se dégagea et prit le dessus. Nul n'a été moins gâté que

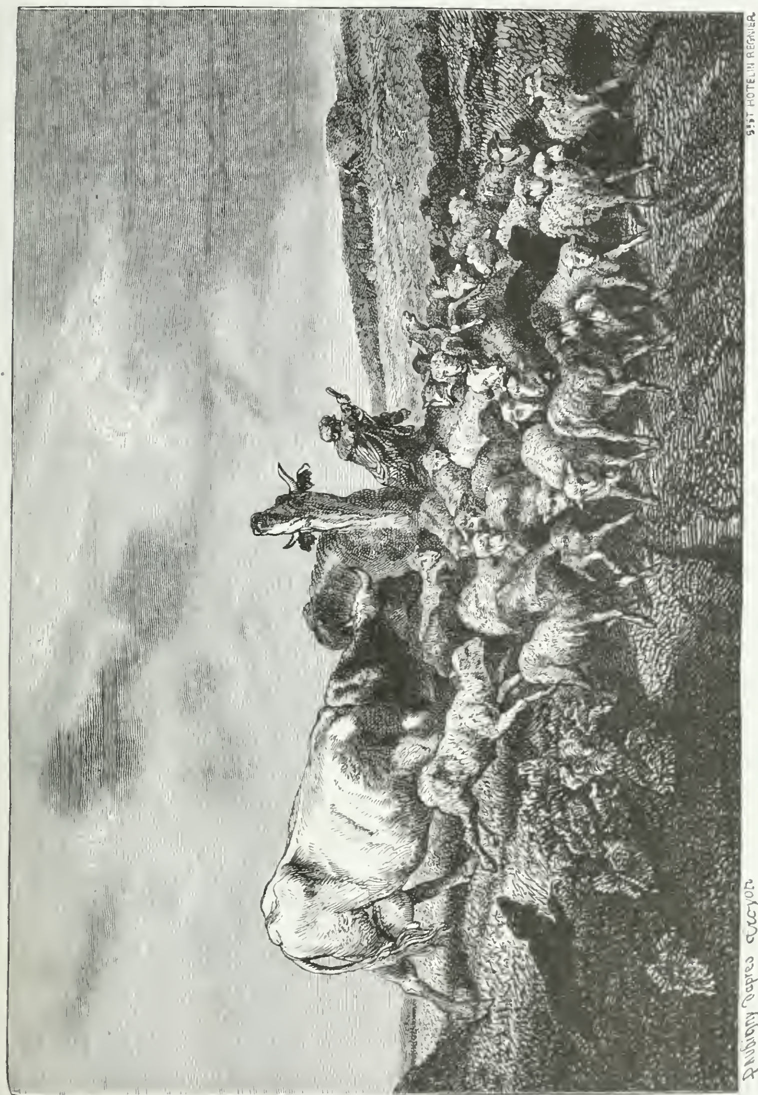


Em. Berthiault. Imp. - Tours.

SALANNE SC

VACHES SOUS BOIS

lui par un succès précoce et n'a plus laborieusement conquis, par des efforts incessants et des progrès continus, l'éclatante renommée qui couronna les dernières années de sa vie et qui n'a fait que s'accroître depuis sa mort. Des vues de Sèvres et de Saint-Cloud, qu'il



PAYSAGE ET ANIMAUX (TROYON)

exposait lors de ses débuts, aux *Vaches à l'abreuvoir,* à la *Vache qui se gratte,* aux *Bœufs partant pour le labour,* au *Passage du gué,* la distance est telle, qu'elle ne semble pas, à première vue, avoir été franchie par un seul homme.

Le Salon de 1859 fut le dernier de Troyon. Il avait envoyé six ta-

bleaux où son talent, alors en pleine possession de lui-même, s'affirmait dans toute la force et tout l'éclat de sa maturité. Ils suffiraient pour le résumer sous ses aspects principaux et avec ses qualités les plus éclatantes. Dans le *Retour à la ferme,* c'est le soir : tout est calme, tout s'est apaisé, la couleur du peintre comme le bruit de la terre et la lumière du ciel; les animaux rentrent nonchalamment à l'étable; leur allure est pleine de quiétude et de calme. Dans le *Départ pour le marché,* la scène a changé d'aspect : au milieu d'une atmosphère encore imprégnée des humides vapeurs de la nuit, sur un gazon où la rosée étincelle, le soleil, qui se lève, projette ses rayons soyeux. L'épithète n'est pas classique, je le sais, mais nulle autre ne pourrait mieux rendre cette caresse encore indécise et moelleuse de « l'astre du jour », qui, dans deux heures, va darder sur la terre ses flèches d'or aiguës et brûlantes. Le rayon glisse d'aplomb, tremblote et miroite sur le dos des vaches, les oreilles des ânes, les toisons des brebis, qui partent en compagnie du fermier robuste. Il y a là un effet charmant, rendu avec beaucoup de délicatesse : la lumière sème de flocons de neige, absorbés à demi par le brouillard et l'humidité, les contours de chaque corps qu'elle rencontre. C'est la vie qui s'éveille; c'est la nature, encore engourdie par les vapeurs nocturnes, qui commence à rentrer en possession d'elle-même. Dans la *Vue prise des hauteurs de Suresne,* il y a de l'air, de l'espace, quelque chose de vaste, de frais et de mobile comme dans une vraie campagne, un ciel excellent, une parfaite entente du clair-obscur, des vaches à l'encolure superbe, à la tête pensive et ruminante.

Tels sont bien, en effet, les vrais caractères du talent de Troyon parvenu à son apogée : les animaux qu'il peint sont vivants; il les groupe et les distribue avec un art de mise en scène qui ne sent point l'apprêt; sa peinture fine et large à la fois, sa touche franche, la fermeté, l'agrément et la justesse de sa couleur, ses beaux effets de lumière charment le regard. Il sait à merveille distribuer ses plans, dégrader ses terrains, pénétrer d'un rayon de soleil les horizons embrumés. Aussi le prix des Troyons n'a-t-il fait que hausser, depuis sa mort, dans les ventes publiques. Le 5 avril dernier, son charmant tableau de l'*Abreuvoir,* une de ses œuvres les plus fines, avec un bel effet de soleil à travers un ciel orageux, a été poussé, à la vente Narischkine, jusqu'à quatre-vingt mille francs.

Parvenu à la renommée et à la fortune, Troyon n'oublia pas les



VACHES ALLANT AU CHAMP (TROYON)

difficultés de ses débuts : il fonda par testament, à l'école des beaux-arts, un prix de paysage qui porte son nom et qui chaque année encourage un jeune artiste pauvre à marcher sur ses traces, en lui fournissant les moyens d'achever ses études et de mûrir son talent.



PAUL DELAROCHE

Voici un peintre pour lequel les critiques transcendants ont souvent affecté de se montrer dédaigneux, mais que leurs injustes rigueurs ne parviendront jamais à bannir du rang légitime qu'il a conquis, parce qu'il représente les qualités essentielles et fondamentales de l'école française : la clarté, la mesure, le goût, l'harmonie des qualités moyennes; parce qu'il sait être sage et correct sans être froid, intéresser la foule tout en satisfaisant l'élite, joindre l'attrait du sujet et de la composition à une facture d'une habileté et d'un soin extrêmes, enfin parce qu'il donne en chacun de ses tableaux tout ce qu'il peut donner et qu'il n'a jamais sacrifié sa conscience à sa popularité. Dans son art aussi bien que dans sa

vie, Delaroche fut la probité même. Il compte parmi ceux qui ont le plus honoré notre école nationale par leur caractère comme par leur talent.

Paul Delaroche naquit en 1797, dans un milieu modeste, mais artistique. Son père, estimateur des objets d'art présentés au mont-de-piété, a dirigé, comme expert, beaucoup des plus belles ventes de son temps, pour lesquelles il rédigea des catalogues que recherchent les amateurs. Son oncle maternel était conservateur au Cabinet des estampes, et son frère aîné, élève de David, exposa en 1819 et en 1822, avant de renoncer au pinceau pour reprendre la profession paternelle. Paul devait persévérer, heureusement pour lui et pour nous.

Entré d'abord dans l'atelier de Watelet, il concourut en 1817 pour le grand prix de paysage. Il est bien probable qu'il se trompait alors sur sa véritable vocation de peintre : le paysage, en effet, ne joue, pour ainsi dire, aucun rôle dans son œuvre, et on peut même s'étonner qu'il se soit si peu souvenu de ses premières études. Qui sait pourtant? Avec son intelligence compréhensive, son esprit de suite, son aptitude à tout s'assimiler, peut-être eût-il marqué sa place dans le paysage moderne. On a dit de lui qu'il donnait, par l'ensemble et l'équilibre de ses qualités, l'idée d'un homme qui eût pu réussir dans toutes les carrières libérales. Paul Delaroche n'est pas un de ces peintres-nés, si l'on peut s'exprimer de la sorte, qui sont dominés devant la vision des choses par une attraction impérieuse et irrésistible, et qu'on ne saurait s'imaginer dans une autre fonction, comme un Titien, un Rubens, un Véronèse, un Henri Regnault. Bien qu'il rende admirablement sa pensée dans la forme qu'il a choisie, on se le figure sans peine la traduisant dans une autre langue, et c'est pour cela que les peintres purs ne l'admettront jamais sans réserve.

Quoi qu'il en soit, à n'en juger que par les résultats, il réparait une erreur et trouvait sa vocation véritable en passant de l'atelier de Watelet à celui de Gros, pour se consacrer à la peinture d'histoire. Paul Delaroche n'a jamais été élève de l'école de Rome : c'est une lacune, presque une invraisemblance dans sa carrière. Sa première exposition, en 1819 (*Nephtali dans le désert*), ne produisit aucune sensation; mais dès la deuxième il commença à se faire remarquer : elle comprenait une *Descente de croix,* peinte pour le Palais-Royal, avec lequel il nouait dès lors des relations qui

allaient devenir de plus en plus étroites et suivies, et surtout le *Joas dérobé aux bourreaux par Josabeth*, qui donnait déjà, non sans quelque excès juvénile, une idée de ses dispositions pour la peinture dramatique. Le succès de *Joas* eut une triple sanction : Thiers en parla avec sympathie dans son Salon du *Constitutionnel;* il mit Delaroche en rapport avec Géricault, qui avait remarqué l'œuvre du débutant; enfin son tableau fut acheté par l'État.

Ainsi encouragé, le jeune peintre affermit et accrut au Salon de 1824 sa réputation naissante par trois toiles d'histoire, dont deux furent gravées : *Saint Vincent de Paul prêchant devant la cour de Louis XIII pour les enfants abandonnés* et *Jeanne d'Arc interrogée par le cardinal de Winchester dans sa prison*. Déjà commençait pour lui cette vulgarisation par le burin qui a tant fait pour sa popularité : de tous les peintres contemporains, il est certainement, sans excepter Ingres, celui qui a été le plus gravé. Quoique bien éloigné encore du point où il devait parvenir, il était traité en maître, dès ce moment, par une partie de la critique. On est moins difficile pour un débutant que pour un artiste depuis longtemps arrivé, qu'on se lasse, sans même s'en rendre compte, d'entendre appeler *le juste* et auquel on est toujours tenté de faire payer sa gloire.

On peut regarder l'année 1827 comme celle où s'établit définitivement la réputation de Paul Delaroche. La liste civile lui avait commandé la *Prise du Trocadero,* qui est à Versailles et qui fut l'objet de beaucoup de critiques, — car Delaroche n'est pas un peintre de batailles, et il est bien rare, d'ailleurs, malgré l'exemple du *Sacre* de David, qu'un tableau officiel échappe aux inconvénients du genre, — mais qui eut aussi ses défenseurs, dont le groupe du Dauphin et de son état-major, impassible au milieu du feu, excitait l'admiration. En outre, il avait envoyé des portraits et cinq tableaux, parmi lesquels le *Président Duranti, Miss Macdonald* et la *Mort d'Élisabeth*. Le premier a été détruit, sous la Commune, dans l'incendie du conseil d'État, et nous ne connaissons plus que par la gravure cette excellente composition, où le mouvement des figures, la pantomime, la justesse et la mesure dans la variété des expressions pathétiques sont tout à fait dignes d'éloge.

Mais son *capo d'opera* était la *Mort d'Élisabeth*. Jusque-là, et même en son *Duranti* encore, Delaroche, sans se mettre en travers du courant romantique, semblait vouloir garder dans la bataille

des deux écoles une sorte de neutralité. Il tenait le milieu entre Ingres et Delacroix. Celui-ci avait déjà donné la *Barque du Dante*, le *Massacre de Scio*, le *Tasse chez les fous*, et à ce même Salon de 1827 il avait une douzaine d'ouvrages devant lesquels se croisaient furieusement les imprécations des classiques et les bravos enthousiastes des romantiques. Nul n'était moins que Delaroche l'homme des folies superbes. Mais combien en est-il qui, en ces jours de fièvre, n'aient pas eu leur heure d'entraînement et leur coup de soleil? Ary Scheffer avait le sien, juste en même temps, avec ses *Femmes souliotes*. Ne nous étonnons donc pas que lui, le sage et le tempéré, il ait succombé à la tentation d'entasser dans la *Mort d'Élisabeth* les étoffes à ramage, le velours et l'hermine, la soie et le brocart, les rideaux, les tentures, les coussins brochés d'or, bref, d'y faire cet étalage immodéré de luxe *tapissier* qui usurpe une trop large part de l'attention au détriment de la scène vivante.

Mais Paul Delaroche, qui n'était pas homme à commettre une erreur sans excuse et sans compensations, eût répondu, j'imagine, que, si le cadre paraît d'abord étouffer le tableau, il ne laisse pas ensuite de le faire valoir à sa manière et par le contraste; que non seulement cette magnificence est ici à sa place et commandée par l'histoire, mais qu'elle a sa signification morale, qu'elle sert à souligner de son antithèse les misères de l'agonie et l'égalité de tous devant la mort. La figure énergique, hautaine et dure d'Élisabeth, qui, déjà envahie en quelque sorte par la décomposition, garde encore son expression impérieuse et demeure redoutable jusqu'au dernier soupir, domine tout ce faste et le refoule dans l'ombre. Voilà ce qu'il aurait pu dire, et cette défense n'est point sans une bonne part de vérité. Mais il ne s'est pas borné à indiquer le contraste, il y a tellement appuyé que la vérité vraie, il faut le croire, est qu'il a été bien aise de saisir un prétexte pour suivre un moment sur leur terrain les coloristes à outrance de la nouvelle école. Entraînement ou calcul, il a prouvé ce jour-là qu'il pouvait lutter avec ces virtuoses du pinceau et que, s'il suivait une autre voie, c'était par le choix d'une volonté libre et non par impuissance. Soit qu'il fût satisfait d'avoir donné cette preuve, soit qu'il se fût convaincu, même en réussissant, que ce n'était point là sa voie, il ne renouvela plus pareille passe d'armes.

La *Mort d'Élisabeth* ouvrait définitivement, avec *Miss Macdonald* (qu'on désigne parfois aussi sous le nom d'*Édouard en Écosse*), la



RICHELIEU, CINQ-MARS ET DE THOU

longue série de sujets empruntés à l'histoire anglaise, qui comprend presque tous ses ouvrages les plus populaires. Le Salon de 1831 fut celui où il se montra de la façon la plus éclatante et la plus souveraine; il semblait que son règne fût venu, en même temps que celui de cette maison d'Orléans qui avait protégé ses débuts, et de cette bourgeoisie dont il était naturellement, lui le peintre de juste milieu, l'artiste favori. En même temps que le *Richelieu* et le *Mazarin,* auxquels nous reviendrons, il y avait exposé d'abord les *Enfants d'Édouard;* quelque temps après l'ouverture, alors que son succès était déjà établi avec éclat, il le changea en triomphe par l'envoi de *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier*. Le règlement de cette époque, plus tolérant pour les grands artistes et moins jalousement égalitaire que celui de nos jours, n'opposait pas une barrière infranchissable à ces retardataires qui parfois étaient l'honneur du Salon.

Peu de tableaux ont plus passionné et ému la curiosité publique que l'attendrissante *vignette* des *Enfants d'Édouard,* où le danger imminent qui plane sur ces deux têtes blondes, le dénouement cruel encore caché dans la coulisse, a été si ingénieusement indiqué par le peintre à l'aide du petit chien qui va japper à la porte sous laquelle la lanterne des assassins dessine une raie lumineuse. La touche y manque de largeur et de puissance, mais l'arrangement est exquis. La popularité du tableau fut si grande, qu'elle inspira à Casimir Delavigne, toujours à l'affût de la mode et de l'actualité, sa tragédie du même nom, jouée deux ans après et dédiée au peintre. Le succès du drame fut dû en grande partie au souvenir toujours présent de la toile de Paul Delaroche et au soin qu'avaient pris l'auteur et les comédiens de la reproduire en tableau vivant à la dernière scène.

Cette inspiration du poète par le peintre, — contrairement à ce qui arrive d'ordinaire, — amène presque forcément le parallèle déjà fait tant de fois, qu'on ne peut fuir parce qu'il s'impose, en effet, et que pourtant on a quelque honte à renouveler, tant il est devenu banal! Il est bien certain qu'entre Delaroche et Delavigne, tous deux de la classe bourgeoise et contemporains, — le poète avait quatre ans de plus à peine, — il y eut une certaine analogie de caractère et de rôle, qui s'accuse jusque dans celle de leur nom. Ces éclectiques se tinrent entre les deux écoles opposées, s'efforçant de rompre avec la routine, d'agrandir et de renouveler leur domaine, mais

ennemis des audaces sans frein et des révoltes violentes, gardant le respect du vieux goût, même en élargissant les vieilles règles, et l'habitude de la discipline jusqu'au milieu des innovations. Le calcul se sent davantage dans les compromis de Casimir Delavigne, qui a plus sacrifié aussi au succès fugitif de l'actualité. Il y a plus de désintéressement, et en même temps quelque chose de plus spontané, dans la méthode de Paul Delaroche, très supérieur également par le style, même quand il ne dédaigne pas les petites adresses autant qu'on le voudrait. Le poète des *Enfants d'Édouard* et des *Messéniennes* s'est démodé, et maintes parties de son œuvre ont vieilli : on ne peut le relire avec quelque attention aujourd'hui sans remarquer la place énorme qu'y tiennent la rhétorique de convention, les procédés, les lieux communs, les images toutes faites, les périphrases, les apostrophes et les prosopopées banales. Les bons tableaux de Paul Delaroche n'ont aucunement vieilli, et ils font toujours le même plaisir.

Si c'était par coquetterie qu'il avait envoyé son *Cromwell* au Salon après l'ouverture, il faudrait lui pardonner un petit artifice si innocent et si bien justifié par le succès. Moins fait que le premier pour devenir populaire par son sujet, cet envoi tardif était bien supérieur par l'exécution. Il ne s'agit plus ici d'une vignette, mais d'une œuvre sobrement et fortement conçue, magistralement réalisée. Les difficultés étaient grandes, non pas seulement pour remplir la toile et faire un tableau avec un seul personnage vivant, mais pour exciter l'émotion sans exciter l'horreur, par ce spectacle doublement répugnant, — au point de vue moral comme au point de vue physique, — d'un homme ouvrant un cercueil pour regarder un cadavre, le cadavre d'un roi qu'il a tué lui-même. Tel est l'art merveilleux du peintre en ce tableau, telles sont la sobriété, la mesure, la justesse qu'il a mises à traduire l'idée, qu'il a complètement réussi à résoudre le problème. Son Cromwell est vrai dans les moindres détails de la figure et du costume : le feutre à plume, les grandes bottes, le gant décousu, le justaucorps de buffle *passé* et à demi déboutonné. L'attitude est la vérité même. Quelques-uns lui ont reproché d'avoir trop adouci l'expression de la physionomie de Cromwell, en se bornant à la faire vaguement pensive. Le reproche ne me semble pas fondé, et je la trouve aussi bien comprise que tout le reste : Cromwell n'est pas venu pour insulter le cadavre de son ennemi; il est venu, conduit par une curiosité sinistre, pour le voir, pour en re-

paître ses regards, pour s'assurer qu'il est bien mort. On pourrait lire sur ses lèvres la réflexion qui témoigne d'une sérénité d'âme si peu troublée : « C'était un corps parfaitement constitué et qui promettait une longue vie. » Et peut-être aussi qu'à ce moment je ne sais quelle pensée philosophique, quel mouvement confus de retour sur lui-même pénètre dans son âme. Le goût de Paul Delaroche l'a toujours éloigné de l'emphase et même de l'exaltation. Une expression de haine satisfaite et de triomphe sauvage eût abaissé la scène en la poussant au mélodrame. La juste mesure a été gardée dans la physionomie de Cromwell comme dans la peinture du cadavre, où il s'est arrêté à temps pour ne point provoquer le dégoût.

A ces deux tragédies en succéda une troisième: le *Supplice de Jane Grey.* Qui ne connaît ce tableau, non moins populaire que les *Enfants d'Édouard ?* Entre les colonnes d'une salle gothique, un échafaud recouvert d'une draperie noire ; sur cet échafaud, au premier plan, un billot ; derrière, la jeune victime à genoux, les yeux bandés, les mains légèrement tendues comme pour chercher à tâtons, soutenue par un vieillard; sur le côté, le bourreau debout, impassible, manches retroussées, tendant la main vers sa hache, cachant à demi le cercueil préparé. La mise en scène se complète par deux suivantes de Jane Grey, dont l'une tient encore les bijoux qui la paraient, et qui toutes deux s'abandonnent à la plus vive douleur. J'ai parlé de la mise en scène : c'est le mot qui vient naturellement à l'esprit devant cette composition d'un arrangement trop théâtral. On a critiqué aussi la tranquillité du bourreau, — qui peut se justifier, — et avec plus de raison l'exécution minutieuse de la paille destinée à boire le sang, comme en général de tout le tableau, qui se rapproche, à ce point de vue et à d'autres encore, des *Enfants d'Édouard* plus que du *Cromwell :* c'est ce que le terrible Gustave Planche, qui fut toujours très dur et souvent d'une injustice criante envers Delaroche, appelait la coquetterie patiente des accessoires, et les figures *toutes neuves* de la composition. Chaque détail avait été soigneusement calculé pour toucher et attendrir le public, qui ne cessa de l'assiéger pendant toute la durée du Salon de 1834.

Strafford conduit au supplice et *Charles Ier insulté par les soldats de Cromwell* parurent tous deux à l'Exposition de 1837. Delaroche continuait à exploiter cette mine abondante de l'histoire d'Angleterre dans ses épisodes les plus connus, les plus pathétiques, et de préférence pendant la période que le livre de M. Guizot avait récem-

ment popularisée parmi nous. C'étaient encore là des sujets faits à la fois pour séduire la foule et pour plaire aux esprits cultivés par leur intérêt général et leur clarté dramatique. On était, pour ainsi dire, déjà conquis, en dehors même de toute qualité d'exécution. Précisément la critique hostile lui reprochait de spéculer sur la fibre lacrymale, de choisir les thèmes qui pouvaient suppléer à l'insuffisance de son art, en leur demandant l'émotion qu'il se sentait incapable d'exciter par les seuls moyens artistiques. Il en était très capable, au contraire, quoiqu'il fût loin de mépriser la force que donne un sujet bien choisi, à la condition d'être traité avec convenance. Rien de plus judicieusement compris et combiné en son ensemble que la composition du *Charles Ier* : le souverain détrôné lisant la Bible avec sérénité entre deux soldats grossiers, dont l'un lui souffle la fumée de sa pipe au visage et l'autre élève son verre en riant pour lui porter un toast ironique; leur compagnon qui dort sur la table, abruti par l'ivresse; à l'arrière-plan le groupe que prêche un puritain exalté; ceux qui regardent avec un mélange de curiosité et de compassion, et le vieux serviteur qui pleure silencieusement, dans le fond, appuyé à la cheminée. Seulement la facture n'est pas également forte dans toutes les parties du tableau. Là, comme dans la *Mort d'Élisabeth*, comme dans la *Jane Grey*, comme dans le *Richelieu*, Delaroche a eu des défaillances d'exécution en arrivant aux personnages secondaires.

Le *Strafford* est d'une facture plus soutenue. Il a mis tout son talent à bien peindre la noble figure du ministre qui s'arrête dans sa marche vers l'échafaud pour s'agenouiller sous la bénédiction du vieux Laud; mais, si les deux mains tremblantes qui passent par les barreaux de la prison sont d'un effet sûr au point de vue dramatique, elles ont le tort d'attirer toute l'attention à elles, en la détournant de celui sur qui elle devrait se concentrer tout entière, ce qui peut être considéré comme une faute de composition.

Nous avons voulu épuiser d'une traite les sujets britanniques traités par Delaroche. Il nous faut maintenant revenir en arrière, pour reprendre non pas toutes les toiles dont il les avait entremêlés, mais du moins les œuvres qu'il n'est pas permis de passer sous silence. L'histoire d'Angleterre ne lui faisait pas oublier l'histoire de France, et celle-ci ne l'inspirait pas moins heureusement, comme le prouvent le *Richelieu*, le *Mazarin*, et surtout la *Mort du duc de Guise*.

Les deux premiers avaient été exposés en même temps que les *Enfants d'Édouard.* Chacun nous montre l'un des deux cardinaux-ministres mourant d'une manière conforme à son caractère : Mazarin, assis dans son lit, d'où il préside à une partie de lansquenet, en déguisant ses souffrances sous un sourire; Richelieu, traînant à la remorque du bateau où il est couché, dans les premières affres de l'agonie, Cinq-Mars et son ami de Thou, qu'il conduit au supplice. Vous y trouverez la même clarté d'exposition, la même habileté d'agencement, le même agrément d'exécution, ce qui est à la fois un éloge et une critique, car on ne peut s'empêcher, devant ces tableaux, de penser que Delacroix, par exemple, tout en restant bien loin de cette correction parfaite, eût su mieux assortir sa couleur et son style aux sujets, qu'il eût su faire passer un frisson dans l'âme des spectateurs. La curiosité du détail affaiblit l'impression de l'ensemble; tout cela est trop bien arrangé, disposé trop habilement, développé avec une trop belle rhétorique pour produire une sensation lugubre.

A ces deux ouvrages il faut préférer de beaucoup la *Mort du duc de Guise,* exposée au Salon de 1835. Si j'avais à indiquer quel est le vrai chef-d'œuvre de Paul Delaroche dans le *genre* historique, celui où ses qualités de conception et de composition se montrent le mieux en tout leur jour, celui enfin où il a porté sa manière au plus haut point d'expression et de perfection, c'est le *Duc de Guise* que je désignerais. A lui seul il suffirait à venger l'artiste penseur des épigrammes sous lesquelles les artistes qui ne pensent pas ont voulu enterrer une gloire si justement acquise. Pendant longtemps, ce fut une mode d'exiler Delaroche dans les provinces éloignées de l'art, sous prétexte qu'il était un peintre *littéraire.* Eh bien, qu'on examine la *Mort du duc de Guise,* et l'on verra si le soin et le sens de la composition, qu'il avait à un si haut degré, et dont il serait trop absurde de lui faire un reproche déguisé, nuisaient en rien dans ses œuvres à la science de nouer et d'équilibrer les groupes, de pondérer les lignes, même en violant hardiment la symétrie, de varier des attitudes semblables et des expressions uniformes, d'imprimer aux figures, sous les traits précis qui constituent leur personnalité propre, ce cachet général et caractéristique qui résume tout un règne et toute une époque; s'il est possible enfin de mêler dans des proportions plus justes, avec un art plus souple, plus délicat et plus ferme, la sobriété de l'ensemble à la finesse des détails.

Paul Delaroche est un chroniqueur : il y a en lui du Walter Scott. Toute sa vie il a cherché dans les vieux historiens des thèmes à la fois émouvants et pittoresques, tableaux et drames en même temps. Ce n'est pas un peintre de symboles et d'allégories, ce n'est même pas un peintre d'histoire, ou du moins il faut pour lui que l'histoire se condense et se résume en un épisode expressif; c'est quelquefois mieux. et il est tel cas où l'on pourrait dire de lui ce que Villemain a dit de Walter Scott, que son roman est plus vrai que l'histoire. Ceux-là mêmes qui l'ont dédaigneusement appelé un anecdotier doivent reconnaître, s'ils sont équitables, que ses anecdotes sont typiques, significatives, contées avec un art supérieur. Au lieu de l'accuser d'avoir fait descendre l'histoire jusqu'au genre, peut-être serait-il plus juste de dire qu'il a souvent élevé le genre à la dignité de l'histoire.

C'est ici le lieu de placer une remarque déjà faite par différents critiques, en particulier par Charles Blanc, et sur laquelle Alexandre Dumas a beaucoup appuyé dans le chapitre de ses *Mémoires* consacré à Paul Delaroche. Tout en recherchant le drame avec une prédilection qui lui a été reprochée comme un calcul, Delaroche ne l'aborde jamais de front et en plein; il choisit toujours le moment qui précède ou qui suit le dénouement. Rappelez-vous la *Scène de la Saint-Barthélemy*, le *Cromwell*, les *Enfants d'Édouard*, *Strafford*, la *Mort du duc de Guise*, etc. Il en est de même aussi pour les tableaux qui appartiennent à la dernière moitié de sa carrière : *Marie-Antoinette après sa condamnation*, *les Girondins*, *la Cenci marchant au supplice*. Dans *Jane Grey*, par exception, il lève la toile sur l'échafaud même : le bourreau ne frappe pas encore, mais il va saisir la hache; la victime n'a pas encore le cou sur le billot, mais elle le cherche de la main. Jamais le peintre n'avait choisi une scène aussi rapprochée du dénouement. Il s'est dérobé en partie aux conséquences de cette détermination inaccoutumée en bandant les yeux de Jane, — comme dans *Joas sauvé par Josabeth*, dès ses débuts, il avait eu le soin ou l'instinct d'étendre une ombre propice sur la principale figure, et d'éluder ainsi la grande difficulté de la composition. En rendant compte du Salon de 1822, Thiers écrivait : « Il est fâcheux que le beau de ce tableau soit caché dans le fond. » Ce n'est pas seulement le beau, mais le difficile qui était caché. Paul Delaroche eût été homme à imaginer l'artifice ingénieux que les anciens nous racontent du peintre Timanthe, dans

son *Sacrifice d'Iphigénie*, où il avait voilé la figure d'Agamemnon, désespérant d'y dépasser l'expression de douleur savamment graduée sur les visages de Calchas, d'Ulysse et de Ménélas. Faut-il voir un calcul dans le trait que nous notons? Peut-être. Mais, à coup sûr, ce calcul tenait au tempérament même de l'artiste, qui haïssait le mélodrame autant qu'il aimait le pathétique; qui, tout en cherchant à émouvoir, craignait de faire mal aux nerfs; qui n'avait pas seulement peur de la convulsion et de la violence, qui en avait horreur; bref, qui était en tout l'homme des sentiments moyens et tempérés. Plutôt que de pousser jusqu'à la terreur, il préférait s'arrêter à l'attendrissement, à la pitié, et amener l'imagination du spectateur à achever elle-même la scène dont il lui montrait le prélude, ou à reconstituer celle dont il lui donnait l'épilogue.

Paul Delaroche avait été élu membre de l'Institut en 1832, puis nommé professeur à l'École des beaux-arts. Peu de temps après, sa renommée croissante décida l'administration à jeter les yeux sur lui pour un grand travail décoratif. La Madeleine venait d'être achevée : on avait demandé à Ingres la décoration de l'abside; on demanda à Paul Delaroche celle des six arcades de la nef. Il fut d'abord surpris et un peu effrayé : ce n'est pas précisément à ce genre de travaux que l'avaient préparé la direction de ses études et la nature de ses succès. Il eut la tentation de refuser, puis il se ravisa, se disant qu'il devait à l'art, qu'il se devait à lui-même de ne point reculer, qu'un refus serait interprété comme un aveu d'impuissance, et bien résolu à tout faire pour ne pas rester au-dessous d'une telle tâche. Sans doute il avait abordé déjà la peinture religieuse avec *Saint Vincent de Paul prêchant devant la cour de Louis XIII*, un *Saint Sébastien*, un *Christ descendu de la croix*, et l'année même où cette demande flatteuse lui était adressée, il exposait une *Sainte Amélie*, tableau gracieux, presque coquet, dont Mercuri a fait une très fine gravure et qui a servi de modèle pour le grand vitrail de la chapelle d'Eu. Mais la décoration d'une église et le voisinage d'Ingres demandaient des qualités d'un ordre plus élevé et plus sévère. Il fallait faire preuve de maîtrise par une œuvre où le pittoresque, le costume, l'ingéniosité de l'arrangement et l'habileté du détail n'eussent que faire. Delaroche résolut d'aller étudier les maîtres de l'art chrétien en Italie, car il ne se faisait pas illusion : il jouait sa renommée dans cette entreprise, et ne l'eût-il pas jouée, il voulait faire un effort suprême et décisif pour monter



CROMWELL

plus haut, prendre possession du grand art et justifier la confiance qu'on avait eue en lui. C'était l'homme de la conscience. Il partit donc et s'arrêta d'abord à Florence devant les maîtres primitifs, les austères précurseurs de la renaissance, devant les têtes de moines peintes par le bienheureux Fra Angelico sur les murailles du couvent de Saint-Marc; puis il alla s'enfermer pendant quelques mois chez les camaldules, au sommet des Apennins, et se dirigea enfin sur Rome.

De retour en France, Paul Delaroche apprend qu'Ingres a définitivement refusé de peindre l'abside de la Madeleine, et que, sans le consulter, sans même lui en donner avis, malgré des conventions qu'il avait lieu de croire formelles, non seulement le ministre ne lui a pas transmis ce travail devenu libre, mais qu'il en a chargé Ziegler. Blessé par ce manque d'égards, jugeant d'ailleurs que, s'il pouvait et devait même se subordonner à Ingres, les choses étaient maintenant bien changées au point de vue non seulement de sa dignité personnelle, mais de la coordination et de l'unité du travail, il courut chez le ministre, lui rendit fièrement les vingt-cinq mille francs qu'il avait reçus pour ses travaux préparatoires et donna sa démission. Personne ne fut tenté de croire qu'il avait cherché un prétexte pour se dérober au dernier moment. Ceux mêmes qui attaquaient son talent n'ont point méconnu son caractère.

C'est ainsi que Paul Delaroche a manqué l'occasion de démontrer qu'il était capable de faire de la grande peinture. Si l'on en juge par les belles esquisses qu'il avait rapportées d'Italie et par les études qu'on a vendues après sa mort, nul doute qu'il n'eût réussi dans cette démonstration, sans toutefois fermer la bouche à ses critiques. Et d'ailleurs ne l'a-t-il pas démontré plus tard, sur un autre terrain, lorsque, pour le dédommager, on lui confia l'hémicycle des Beaux-Arts?

Mais l'objet le plus précieux qu'il ramenait d'Italie, c'était cette charmante femme dont la beauté, la grâce, l'intelligence et la distinction ont été unanimement célébrées par tous ceux qui l'ont connue. Si peu de place que tienne la biographie dans cette étude, il est impossible de ne pas nous arrêter un moment à son mariage avec la fille du peintre illustre qui dirigeait alors l'école de France à Rome. Entre Horace Vernet, l'improvisateur brillant, fougueux et superficiel, et Paul Delaroche, l'artiste penseur, calme et réfléchi, qui ne livrait rien au hasard, il semble qu'il n'y eût aucun rapport

et qu'ils étaient assez peu faits pour s'entendre. Mais tous deux du moins se ressemblaient en ce point qu'ils étaient bien Français l'un et l'autre, ne fût-ce que par une clarté égale, par un certain équilibre et un certain ensemble de facultés moyennes qui faisaient leurs succès devant la bourgeoisie. Paul Delaroche était déjà en 1835 le peintre le plus populaire de la France après Horace Vernet. On peut dire qu'il y avait entre eux le même rapport qu'entre Alexandre Dumas et Walter Scott, si dissemblables et pourtant de familles très proches. Et puis surtout il y avait entre eux Mlle Louise Vernet. Elle eût suffi pour créer le lien. Paul Delaroche trouva une consolation dans son bonheur domestique, qui devait être trop court (Mme Delaroche mourut en 1845). La maison tranquille et retirée qu'il habitait rue de la Tour-des-Dames devint le rendez-vous d'une société choisie, composée des artistes et des écrivains qui unissaient au talent la décence et la dignité de la vie. Parfois il y venait quelques hommes d'État, en compagnie desquels le maître de la maison ne semblait nullement déplacé, avec son savoir-vivre, sa distinction naturelle, ses manières correctes et froides, sous lesquelles il cachait un âme généreuse, un cœur loyal et chaud, et cette figure de diplomate qui n'était pas sans quelques rapports avec celle d'Émile de Girardin, y compris la mèche légendaire. La grâce et la douceur de Mme Delaroche étaient le charme de ces réunions, dont il reste encore plus d'un habitué. Souvent elle se mettait au piano et jouait quelque morceau de Mozart ou de Chopin. Parfois aussi elle se mêlait à ceux qui avaient pris un crayon, car elle cultivait elle-même, non sans talent, les arts du dessin, et son mari a peint une *tête d'ange* d'après une de ses compositions. Il en eut deux enfants, dont il a laissé de beaux portraits, notamment celui d'Horace à cinq ans, accoudé sur une table, sous laquelle son chien accroupi regarde le spectateur en face.

Le dernier Salon où Paul Delaroche ait figuré est celui de 1837. L'abstention qu'il garda depuis lors fut attribuée, non sans raison, à l'injuste violence des critiques qui accueillirent son gracieux tableau de *Sainte Cécile*. Il avait exposé en même temps *les Vainqueurs de la Bastille entrant à l'hôtel de ville*. Ils portent en triomphe Élie, qui d'une main brandit une épée, de l'autre la clef de la forteresse. Le tableau a du mouvement, et l'on y remarque quelques beaux groupes, comme celui de la jeune fille blessée qui s'appuie sur l'épaule de l'un des porteurs. Il avait été commandé pour le

musée de Versailles; mais il n'y figure pas. A-t-il été brûlé dans les magasins de l'hôtel de ville, où on l'avait relégué? Si je ne me trompe, Versailles ne possède de notre peintre, outre la *Prise du Trocadero* et deux autres toiles secondaires qui en sont des épisodes détachés, que *Charlemagne traversant les Alpes,* composition vigoureuse et nourrie, exécutée dix ans plus tard, et un beau portrait de Grégoire XVI.

L'insuccès de la *Sainte Cécile* ne le dégoûta point de la peinture religieuse. On a pu remarquer, au contraire, que, dans la dernière partie de sa vie, il se tourna de plus en plus vers l'art chrétien, soit par l'effet de l'âge et des graves pensées qu'il amène à sa suite, soit pour y chercher une consolation à sa douleur domestique. Son séjour en Italie lui avait d'ailleurs ouvert de nouveaux horizons. Il y retourna tout exprès pour se préparer à l'évolution qui occupa sa pleine maturité. Parmi ses tableaux chrétiens ou bibliques, nous nous bornerons à mentionner *la Vierge à la vigne,* qui a été brûlée à Londres, mais qui est heureusement conservée par la gravure; *le Christ à Gethsémani,* qu'il ne faut pas confondre avec *le Christ aux Oliviers; la Vierge au pied de la croix,* l'*Ensevelissement du Christ, le Christ espoir et soutien des affligés,* une *Hérodiade,* composition noble et élégante; une *Fuite en Égypte,* un *Moïse sur le Nil,* et de beaux dessins ou des esquisses qu'il serait trop aride d'énumérer et trop long de décrire. Mais nous nous arrêterons à sa *Jeune martyre du temps de Dioclétien,* le plus poétique et le plus touchant de ses tableaux, dont l'idée lui fut, dit-on, suggérée par un rêve. Le corps charmant, jeté au Tibre, surnage, les deux mains liées, les cheveux dénoués et flottants, désigné aux regards et à la vénération par la lueur surnaturelle qui éclaire sa tête. La lumière de l'auréole se répand et se joue en reflets mystérieux à la surface du fleuve. La figure est d'une grâce angélique et virginale. C'est Ophélie, c'est Atala, et en même temps c'est une sainte, une martyre, dont l'âme exquise et vaillante semble flotter avec elle sur les eaux. La vue de cette toile évoque le souvenir du Corrège et de Prud'hon, mais en y ajoutant une tendresse pudique, un charme de mélancolie pénétrante qu'ils n'ont point connus, qu'il ne connaissait pas lui-même avant que le coup dont son cœur était déchiré eût livré passage à la foi. Ce sentiment si nouveau dans ses œuvres, nous le retrouverons, plus prononcé encore, dans les tableaux religieux de la dernière année de sa vie, où il a représenté divers épi-

sodes de la Passion, en s'efforçant de suppléer aux lacunes du récit évangélique.

Paul Delaroche voulait faire pour l'histoire sacrée ce qu'il avait fait pour l'histoire profane, en prenant ce grand drame de la Passion, surtout de la passion de Marie, par ses côtés intimes, dans les proportions et aussi, peut-on dire, avec les moyens de la peinture anecdotique, au sens le plus élevé du mot. Sur ce nouveau terrain, l'entreprise était bien autrement délicate et périlleuse, non seulement parce qu'il lui fallait inventer les situations et les cadres, mais encore et surtout à cause du caractère surnaturel de l'histoire qu'il osait chercher à compléter, et de la disproportion qu'il y a entre la petite imagination de l'homme et la grandeur d'un sujet divin. Il fallait bien prendre garde de créer une sorte de nouvel Évangile apocryphe et romanesque; de gâter, en la rabaissant par l'introduction d'une sentimentalité fausse, la simplicité auguste du récit inspiré. On ne pouvait échapper à ce péril imminent qu'à force de goût, de mesure et de tact : c'étaient justement les qualités dominantes de Paul Delaroche, et jamais il n'en a mieux fait preuve. Nous avons vu en 1873, à l'exposition d'Alsace-Lorraine, le seul de ces tableaux que la mort lui ait permis d'achever : *la Vierge chez les saintes femmes*, regardant défiler le cortège qui suit le chemin douloureux du Calvaire. « Quand je pense à ce qui a dû se passer alors, écrivait-il à un ami, la tête me tourne et je suis prêt à crever ma toile. » Ces paroles suffiraient à indiquer avec quel respect et quel sentiment profond il a abordé son sujet. Par la fenêtre de l'humble réduit, on n'aperçoit que les pointes des piques et l'écriteau INRI, et cette simple indication est d'un effet plus saisissant que n'eût été la vue du cortège. Les nuances de douleur, de respect et d'adoration sont rendues avec un art infini chez les divers personnages, mais s'effacent devant l'expression pathétique et sublime de Marie, en qui le peintre a su rendre à la fois l'angoisse et le déchirement de la mère, la pureté immaculée de la vierge, l'adoration de la créature devant la divinité de son Fils. Qu'on s'aperçût de ce qu'il y a d'ingénieux dans la conception et l'arrangement de cette scène, et le but était manqué : on n'y songe pas, tant on est saisi par la vérité du sentiment !

Les mêmes réflexions s'appliquent aux trois autres petites toiles inachevées qui complètent cette épopée de la Mère de douleur : l'*Évanouissement de la Vierge*, le *Retour du Golgotha*, *la Vierge en*

contemplation devant la couronne d'épines. Dans toutes trois, l'accent est sobre et dramatique, juste et pénétrant. Un goût ferme et sûr n'a laissé passer aucun détail faux, convenu, banal. Une poésie lugubre, une émotion qui n'a rien d'artificiel planent sur ces trois scènes. Il semblerait que le peintre les a vues. C'est une gradation admirable dans l'expression de la douleur que celle qui va de la Vierge, — entre saint Jean, tout prêt à chanceler s'il ne se soutenait au mur par un geste qui pouvait devenir aisément ridicule faute d'être rendu avec une convenance, avec un art parfaits, et Madeleine, affaissée dans ses larmes sur l'épaule de Marie, — à l'humble disciple qui ouvre silencieusement la porte devant eux. Dans ces divers tableaux, la souplesse, la finesse et la fermeté de la facture sont à la hauteur de l'idée, et dans quelques-uns l'habile distribution du clair-obscur ajoute singulièrement à l'effet. Les scrupules d'un goût sévère, alarmé par ce mélange de l'humain au divin, doivent s'effacer devant un tel résultat.

C'est également dans ses dernières années qu'il peignit *Napoléon à Sainte-Hélène, la Cenci, Marie-Antoinette, les Girondins.* Avant de représenter Napoléon assis et rêvant sur le rebord d'un immense rocher qui s'élève au-dessus de sa tête et remplit tout le fond du tableau, il l'avait déjà représenté dans son cabinet, puis à Fontainebleau, enfin gravissant les Alpes sur un mulet que dirige un guide du pays et absorbé dans sa pensée au milieu des passages les plus difficiles et les plus dangereux. De *la Cenci* il existe une première pensée où la jeune parricide était représentée descendant les marches de la chapelle ou de la prison et dominant le cortège ; dans le tableau, il l'a mêlée aux religieuses qui portent des cierges : la pâleur de ce visage virginal et la pureté de ses traits suffisent à fixer sur elle les yeux du spectateur, qui ne s'en détachent plus. Chacune des vingt têtes de ses *Girondins* a été l'objet d'une étude profonde pour y rendre, avec le caractère individuel, le mélange d'exaltation et d'austérité, de fanatisme et de douceur, de résignation et de révolte dont l'idée s'attache à leur nom. L'intensité grave des expressions, le mouvement et la variété des attitudes donnent un prix particulier à cette toile. La révolution, et particulièrement le sort de la famille royale, ont plus d'une fois tenté le pinceau de Paul Delaroche. Il a fait un dessin représentant *Madame Élisabeth séparée de sa famille,* et un autre, au fusain, très étudié, sur une toile qu'il n'a pas eu le temps de remplir et où il voulait peindre *Madame Élisabeth conduite*

au supplice. En définitive, le seul tableau qu'il ait exécuté dans cette dernière série, c'est *Marie-Antoinette après sa condamnation*, au moment où, la tête haute, elle passe sans dire un mot, sans regarder personne, avec un mélange indéfinissable, sur sa figure toujours royale, de tristesse, d'indifférence et de dédain, comme si elle n'était déjà plus de ce monde.

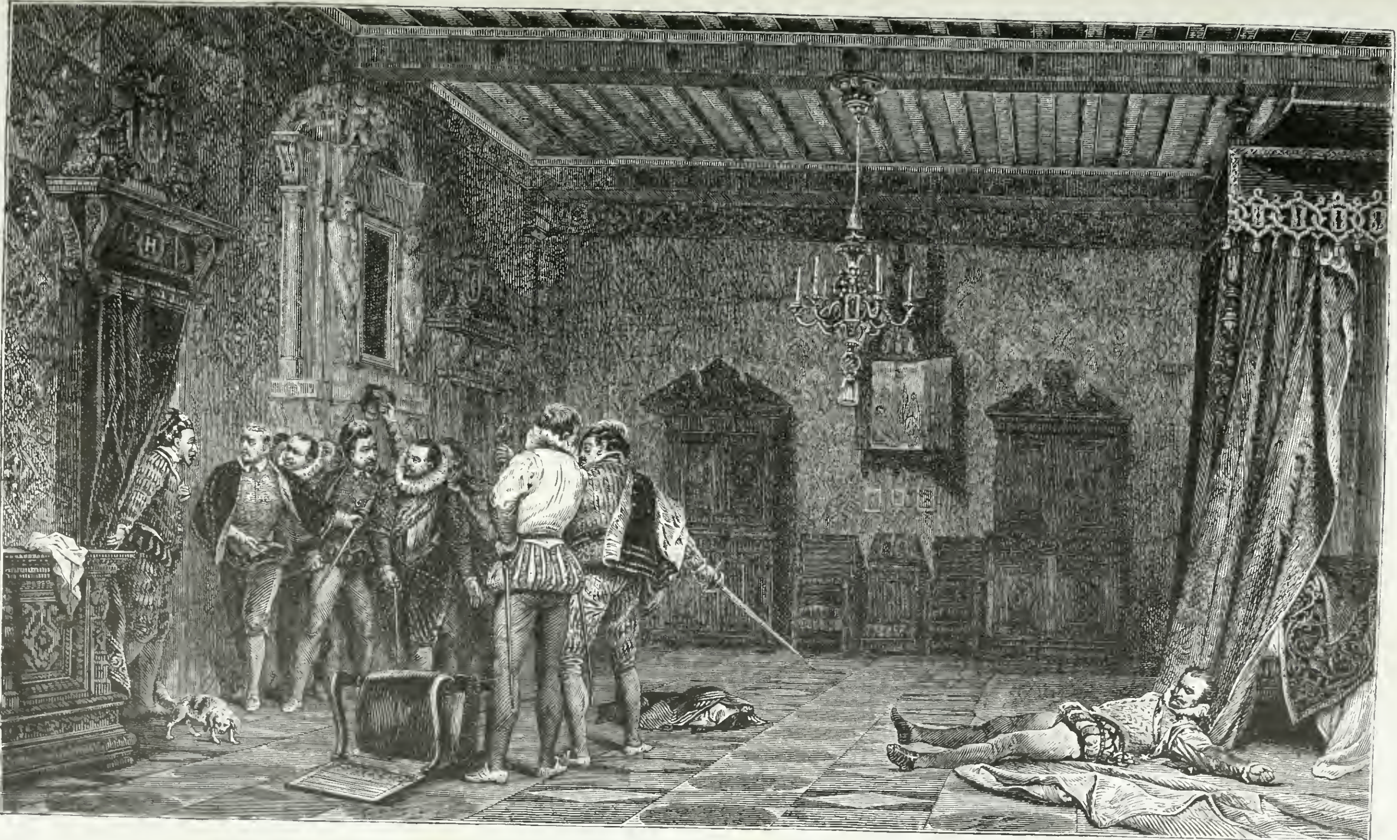
Voilà les sujets qu'il faut à Paul Delaroche. Nul ne sait mieux faire parler l'âme humaine, sans déclamation, avec une éloquence sobre et contenue. Sur les traits d'un visage nul ne s'entend mieux à rendre sans emphase les expressions pathétiques et douloureuses. Les tableaux purement pittoresques sont rares dans son œuvre. On en citerait tout au plus une demi-douzaine : les *Pèlerins sur la place Saint-Pierre à Rome*, le *Petit mendiant*, la *Jeune fille à la vasque*, la *Jeune fille à la balançoire*. Ce dernier est de 1845, et depuis cette époque jusqu'à la fin de sa vie on aurait peine à en rencontrer un nouveau.

Le genre qui domine dans la seconde partie de sa carrière, en dehors de la peinture religieuse, c'est le portrait. Paul Delaroche est un excellent portraitiste, et même, suivant plusieurs critiques, là serait le meilleur de sa gloire. Il a peint bien des hommes célèbres et en des genres très divers : le Dauphin, le général Bertrand, M. de Salvandy, le duc de Noailles, le prince Adam Czartorisky, le marquis de Fitz-James, Fr. Delessert, Émile Péreire, M. Pourtalès, M. Schneider, le docteur Chomel, sans parler de ses portraits aux deux crayons d'Horace Vernet, d'Achille Fould, de Lamartine, de Grégoire XVI, etc. L'exposition des portraits du siècle dans les salles du palais des Beaux-Arts, au mois de mai 1883, nous a montré quatre de ses meilleurs : ceux de M. de Saucède père, de M. de Rémusat, de Guizot et de Thiers. La physionomie de M. de Rémusat est éclairée par un demi-sourire presque aussi énigmatique que celui de la Joconde. Guizot, strictement boutonné dans sa redingote puritaine, le cou caché sous une ample cravate, le profil austère, appuyé légèrement du coude au marbre de la tribune, une main ramenée dans son gilet, semble encore planer sur ses adversaires de toute la hauteur de son dédain. Un semblable portrait est un véritable document historique. Celui de Thiers est, je crois, le dernier qu'il ait fait. Il l'a représenté montant à la tribune comme s'il voulait la prendre d'assaut. M. Ch. Lenormant traite ce portrait de chef-d'œuvre. « On ne saurait, dit-il,

imaginer un meilleur exemple d'une peinture vraie et serrée : les yeux parlent, la forme est réelle, le choix de l'expression merveilleux. » Nous avouons ne point partager cet enthousiasme. Il nous semble que la peinture, trop claire et comme lavée, manque de vie et de saveur, que la physionomie elle-même, trop ramenée à un type régulier, a été dépouillée en partie de ses éléments les plus originaux. Mais ces observations sont toutes relatives, bien entendu, et c'est surtout le voisinage du portrait de Guizot qui nous a rendu difficile pour celui de son rival. En règle générale, personne ne sait mieux accuser sous la ressemblance matérielle la ressemblance morale, en dégageant le trait essentiel qui met le caractère en relief.

Telle est aussi l'une des qualités principales de l'hémicycle du palais des Beaux-Arts, l'œuvre la plus importante de Paul Delaroche et que nous avons réservée pour la conclusion de cette étude, quoiqu'elle ait été exécutée de 1837 à 1841. C'est la seule peinture murale qu'il ait faite. Il s'agissait de couvrir, dans le fond de la salle des prix, une surface concave de 27 mètres de longueur. Pour cela, il a imaginé une assemblée des plus grands artistes, présidée par les maîtres les plus illustres de l'antiquité dans les trois arts du dessin. Un peintre ambitieux ou habitué à la peinture historique et monumentale aurait pu combiner quelque allégorie de haut style, pour répondre à la nature et à la destination du lieu. Delaroche a compris le sujet à sa manière et l'a mesuré à ses forces. Tel qu'il l'a conçu, il convenait mieux à son talent, sans moins convenir au but, en traduisant sous une forme plus matérielle, plus familière, plus vivante, l'idée d'émulation et de gloire qu'il fallait faire ressortir avant tout; en convoquant, pour assister au triomphe des jeunes artistes, tous ceux dont on leur enseigne à vénérer les noms et les œuvres.

Le fond de la scène est occupé par un portique à colonnes. Au centre, sur une espèce de trône, siègent les trois génies immortels de la Grèce : le peintre Apelle entre l'architecte Ictinus et le statuaire Phidias. Ce sont les juges et les modèles. Ils ont la sérénité olympienne d'Homère dans le tableau d'Ingres. De chaque côté du trône se tiennent d'abord l'Art grec et l'Art romain, personnifiés en deux femmes dont les types rappellent, l'un celui des belles médailles helléniques, l'autre celui des têtes impériales; puis le Moyen âge, à l'œil rêveur et mystique, aux mains jointes, aux longs che-



MORT DU DUC DE GUISE

veux flottant sur le manteau qui l'enveloppe tout entière, et la Renaissance, demi-nue, étalant sa beauté éclatante et sensuelle. En avant, une figure à demi agenouillée près d'un monceau de couronnes, la Gloire, en saisit une, qu'elle se prépare à tendre au vainqueur invisible. Ces quatre figures symboliques de l'Art et celle de la Gloire sont les seules allégories du tableau, dont le reste n'est plus qu'une réunion d'environ soixante-dix portraits historiques en pied, traités d'après les documents dans toute l'exactitude de leur physionomie, comme dans toutes les convenances de l'expression, du costume, de l'attitude et du geste, enfin groupés suivant les nécessités d'un ensemble pittoresque et d'une conception logique, sinon d'une action commune.

Dans l'*Apothéose d'Homère,* que Delaroche avait certainement présente à l'esprit quand il a composé sa figure, les poètes et les artistes groupés autour du grand rapsode ont tous les yeux tournés vers lui; ils le contemplent et lui rendent hommage. Ici, les peintres, distribués des deux côtés du groupe central, avec les architectes à droite du spectateur, et avec les sculpteurs à gauche, ne prêtent pas plus d'attention au trio des demi-dieux qu'à la distribution des couronnes. Ils tournent le dos et causent entre eux, les uns debout, les autres assis ou accoudés au banc de marbre qui s'étend en avant du portique. En réalité, le centre de cette vaste composition forme une partie indépendante du reste, isolée. Elle s'en sépare même par la facture. Comme l'a remarqué M. Vitet, elle est exécutée dans une manière plus sévère, d'après la méthode qui cherche le côté élevé des choses, le grand style, tandis que les personnages distribués à droite et à gauche sont exécutés d'après la méthode pittoresque, qui se plie à toutes les variétés de la nature. Cette différence est logique, étant donnée la conception du tableau, mais elle en accuse le manque d'unité. « Par leur voisinage immédiat, ces deux styles s'exagèrent l'un l'autre : le naturel de l'un semble descendre à la familiarité ; l'idéal de l'autre prend un aspect de raideur. »

Lorsqu'on examine attentivement l'*Hémicycle,* après avoir constaté du premier coup la grande division générale en trois parties, on ne tarde pas à y apercevoir des subdivisions. Dans cette assemblée, les sculpteurs se sont naturellement réunis entre eux, comme les architectes, en laissant aux peintres les deux extrémités de la composition. Parmi ceux-ci, les grands dessinateurs se trouvent à

droite, les grands coloristes à gauche. En poursuivant l'examen, on distingue des épisodes, des groupements où se rencontrent et discutent les artistes de même famille : ainsi, pour nous borner à ces exemples, à gauche, le groupe du Titien debout, écouté par Van Eyck, Murillo, Rembrandt, Velasquez, Van Dyck, Rubens, qui ne l'eussent peut-être pas tous, à vrai dire, écouté si docilement dans la réalité; à droite, le groupe de Léonard de Vinci, autour duquel se pressent silencieux Lesueur, Orcagna, Albert Dürer, Fra Bartolomeo, le Dominiquin, Raphaël même, tandis que Michel-Ange se tient à l'écart, plongé dans une sombre rêverie.

Mais l'*Hémicycle* a eu des commentateurs qui ont voulu y voir, je le crains, plus d'intentions qu'il n'y en a. Après avoir décrit ce dernier groupe, M. Vitet ajoute : « Plus loin, le Giotto, Cimabuë, Masaccio sont aussi dans une sorte d'isolement; ils écoutent à peine Léonard, et leur regard étonné semble dire qu'ils ne peuvent s'accoutumer aux étranges déviations dans lesquelles l'art est tombé depuis ces jours où ils essayaient de lui frayer son chemin. » Dans la *Galerie des contemporains illustres,* par un Homme de rien, M. de Loménie s'est approprié cette observation, comme toutes celles de M. Vitet. Parvenu à ce point, le commentaire touche à la subtilité et prête véritablement trop d'esprit à l'auteur. Avec la meilleure volonté du monde, et quelle que soit l'autorité de M. Vitet, cette idée n'est pas visible à l'œil nu dans l'œuvre. Delaroche, je le sais, était un lettré, un érudit, un *raisonneur;* mais je doute fort qu'il ait prétendu pousser la logique de sa composition à ce degré de raffinement où pas une position occupée par un personnage et pas une attitude n'aient leur signification précise, sans parler de ce que l'idée prêtée à Masaccio et aux deux précurseurs offre de discutable en elle-même. Il faut se borner à croire que, une fois son idée générale et son plan trouvés, il n'a plus guère pensé qu'à distribuer ses personnages, en se préoccupant surtout du rythme des lignes, de l'enchaînement des groupes, de la pondération harmonieuse des diverses parties, de la variété des costumes, des airs de tête, des gestes et des poses. Si l'on appuyait plus que de raison sur la *philosophie* de chaque détail, on pourrait inspirer à certains esprits récalcitrants l'envie de démontrer que çà et là, au contraire, les personnages semblent rapprochés sans grand souci non seulement de la diversité des époques, mais de la diversité des génies.

Que d'intentions, par exemple, M. Vitet ne voit-il pas dans la

figure du Poussin, qui termine la composition ! Lui aussi il s'écarte de la foule, parce que c'est un penseur sublime et un esprit solitaire ; mais ses yeux se tournent avec une tendresse sévère sur la salle où se trouvent réunies toutes les espérances de la peinture française, et ce regard est en quelque sorte le résumé, la pensée morale de tout le tableau. Je le veux bien. Mais si Delaroche a eu une telle intention en choisissant le personnage qui termine le défilé, laquelle a-t-il eue en choisissant celui qui l'ouvre : le Corrège? Quelle intention aussi peut avoir présidé, parmi les architectes, au rapprochement d'Erwin de Steinbach et du Sansovino, tandis que Robert de Luzarche, qu'il semblerait plus rationnel d'avoir rapproché du premier, se détourne de lui, côte à côte avec Palladio, qui n'est ni de son siècle, ni de son pays, ni de sa parenté artistique? Pourquoi Giotto touche-t-il au Poussin? Pourquoi, en passant des sculpteurs aux peintres coloristes, est-ce le petit groupe des paysagistes qui sert de transition, quoique le paysage soit bien plus que la figure éloigné de la statuaire?

Sans doute il serait puéril d'insister sur des observations pareilles, auxquelles on répondrait qu'il faut laisser au peintre une certaine latitude pour se mouvoir à l'aise dans le sujet qu'il a choisi, pourvu qu'il reste fidèle aux lignes générales. C'est précisément là que j'en voulais venir. La puérilité de cette démonstration entraîne celle de la démonstration contraire. Il n'est pas moins excessif de vouloir chercher une raison profonde à chaque détail pour en faire un sujet d'éloge que pour y trouver des sujets de critique. Le grand mérite de l'*Hémicycle* résulte surtout d'abord de l'idée générale, puis de la belle ordonnance, de la variété et de la souplesse de la composition, de l'heureux choix des costumes, de la beauté et du caractère des figures, de l'harmonie ferme et grave qui règne dans l'ensemble.

Au fond, l'*Hémicycle*, comme toutes les œuvres de Paul Delaroche, est encore un tableau anecdotique, un tableau de genre élevé à la dignité d'un tableau d'histoire, mais dans des proportions plus vastes et avec un plus vigoureux effort. L'impression en est véritablement forte et grande ; elle peut même faire illusion d'abord sur le vice fondamental de la conception, qui mêle à des abstractions et à des allégories des réalités si précises, des détails si étudiés, non seulement dans les physionomies, mais jusque dans les moindres particularités du costume.

Quoique la critique, et en particulier M. Vitet, eût demandé qu'on ne laissât pas Delaroche en si beau chemin, et qu'on lui fournît quelque autre monument plus vaste et plus important encore à décorer, l'occasion ne lui fut point donnée de prouver ses progrès dans la peinture monumentale, comme il avait pu le faire dans le tableau de chevalet, dans la peinture religieuse, dans le portrait. Il aimait la gloire, mais il aimait aussi son art, et il était homme à acheter, s'il le fallait, au prix d'une popularité qui lui était chère, des qualités plus nobles, plus sévères, moins séduisantes pour la foule. Il avait de grandes ambitions. A mesure qu'il avançait, il mettait son idéal plus haut. Non seulement cette occasion qu'il souhaitait sans doute lui-même ne lui fut pas fournie, mais encore il eut la douleur de voir sa plus belle œuvre compromise par le feu, qui avait déjà détruit sa *Vierge à la vigne.* Un moment on la crut perdue; par bonheur, il fut possible de la restaurer. Mais l'incendie avait eu lieu le 16 décembre 1855, et le 4 novembre 1856 Paul Delaroche mourait subitement, dans toute la force du talent et de l'intelligence, sans avoir goûté la consolation de revoir son chef-d'œuvre rétabli dans son intégrité primitive.

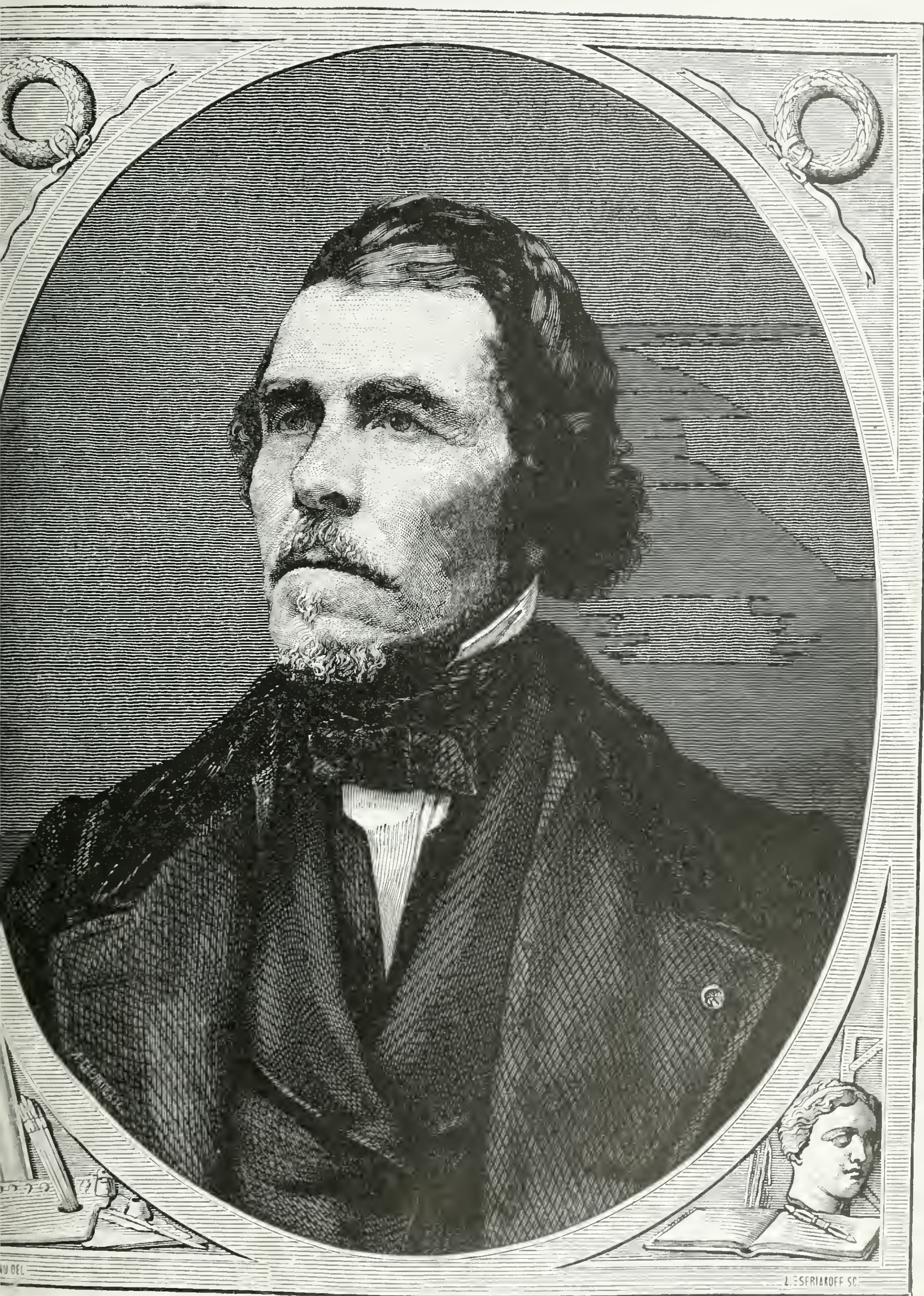
EUGÈNE DELACROIX

L'école française, si cruellement éprouvée depuis quelques années, a reçu un nouveau coup, plus sensible encore que les précédents, par la perte d'Eugène Delacroix (1863). Ce n'est pas seulement un nom illustre qui s'est éteint avec lui, c'est le souvenir vivant et prolongé d'une grande révolution artistique, qui s'était incarnée en lui comme en son principal représentant. Ce que le nom de Victor Hugo rappelle dans la poésie, celui d'Eugène Delacroix le rappelait dans les arts. Comme Victor Hugo, et sans vouloir d'ailleurs l'égaler à lui, Eugène Delacroix était un de ces génies dont l'essence est d'être contesté, de soulever autant de dénigrements passionnés que d'admirations enthousiastes, et qui, du premier au dernier jour, marchent escortés de bruit, entre deux haies de clameurs contraires. Comme lui encore, quels que soient le jugement définitif que la postérité portera sur ses œuvres et la sévérité avec laquelle on doit dès à présent en apprécier un grand nombre, il occupera un rang élevé dans l'histoire de l'art, ne fût-ce que pour l'idée qui se résume en son nom et pour le mouvement qu'il a imprimé. Un tel homme mérite mieux qu'une de ces banales oraisons funèbres prodiguées à tout mort fameux : il mérite une étude sérieuse et sincère. La sincérité est un hommage de la critique.

Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix était né près de Paris, le 26 avril 1799. Il entra à dix-huit ans dans l'atelier de Guérin, cette école classique entre toutes, à laquelle était réservée la bizarre for-

tune d'élever les trois hommes qui allaient presque en même temps, sur des points divers, assurer le triomphe du romantisme : Géricault, Ary Scheffer et Eugène Delacroix. Son début remonte au Salon de 1822. *Dante et Virgile* produisit sensation : il choqua la foule, comme il avait épouvanté Guérin, qui lui conseillait de ne pas l'exposer, mais il excita de nombreux enthousiasmes et ne laissa personne inattentif; c'est là le grand point. Dès son premier pas, Delacroix avait trouvé le privilège des natures vigoureuses et richement douées : de soulever autour de son nom ces luttes ardentes qui sont la marque et la condition ordinaire de la gloire, de n'exciter que des sentiments extrêmes et de passionner tous ses juges. Même après *le Naufrage de la Méduse*, il y avait là quelque chose de neuf qui se faisait jour. Le jeune débutant transportait dans la poésie le drame que Géricault avait mis dans la réalité. Sur deux lignes parallèles, c'était l'idéal moderne, l'expression et la vie, que tous deux cherchaient à substituer à l'idéal classique. Dès lors Delacroix fut considéré, d'un accord unanime, comme le lieutenant de l'armée romantique, et après la mort prématurée de Géricault, en 1824, il se trouva naturellement porté à la tête du mouvement et vit son nom acclamé par le cénacle des novateurs, à qui il fallait un chef, ou du moins un drapeau, pour achever de vaincre.

Pendant les quarante années qui séparèrent son début de sa mort, on sait avec quelle infatigable fécondité Eugène Delacroix multiplia ses travaux, intrépide, convaincu, rebelle à tout compromis, ne reculant pas d'une semelle, et maintenant sa personnalité artistique au-dessus ou en dehors des plus furieuses attaques. Il n'y a pas eu de vie plus active et plus militante que la sienne. La résistance aiguillonnait son courage. A toutes les négations il répondait en s'affirmant par des œuvres nouvelles, qui ne faisaient que fournir de nouveaux aliments aux hostilités. Dévoré par une fièvre de production incessante, qui forme un absolu contraste avec la sobriété un peu dédaigneuse et la profonde conscience artistique de Géricault, il se gaspilla parfois en improvisations faciles, où il se contentait trop aisément d'à peu près, et qui eurent le tort d'affaiblir, d'égarer et même de compromettre un mouvement légitime, dont l'auteur de *la Méduse* eût su affermir et concentrer le développement régulier. Il dut forcer toutes les portes, et ravir laborieusement toutes ses récompenses à la pointe du pinceau, j'allais dire de l'épée. Souvent repoussé par les sentinelles incorruptibles du jury, ce n'est



EUGÈNE DELACROIX

qu'à l'Exposition libre de 1848 qu'il obtint une première médaille, et il ne parvint à l'Institut que dix ans après. On peut dire qu'il ne commença à être quelque peu compris de la foule, — et encore avec combien de restrictions et de répulsions persistantes! — qu'à partir de l'Exposition universelle de 1855, où il avait réuni dans une salle spéciale un ensemble éclatant de trente-cinq tableaux, triés avec le plus grand art dans son œuvre entière, de manière à représenter son talent sous toutes les faces, et qui, ainsi rapprochés et s'appuyant l'un l'autre, en dehors de tout rapprochement dangereux, firent brèche sur plus d'un point et forcèrent, non sans l'inquiéter encore, l'admiration d'un grand nombre de ses adversaires.

Du reste, il faut bien le dire, ce n'était pas seulement de la foule que venaient les résistances, c'était de la critique et d'une notable partie des artistes eux-mêmes : les classiques d'abord; puis les délicats, ceux pour qui l'art est une *épuration* et une transfiguration. Il y avait de ce côté tout un public, fort compétent d'ailleurs, passionné d'esthétique et affamé de beau, qui restait obstinément fermé à Delacroix. Il n'est pas de ceux qui s'adaptent à toutes les intelligences : son tempérament particulier de peintre, très riche et très énergique, mais très incomplet, demande une organisation analogue pour être parfaitement apprécié. Du moins cette exposition, si elle ne convertit pas tout le monde, ferma la bouche à ceux qui ne craignaient pas de refuser à Delacroix jusqu'au titre de peintre.

L'unité persévérante de l'œuvre que nous voulons étudier est un fait qui a frappé les esprits même les plus superficiels : il est donc inutile de dérouler chronologiquement la série de ses productions, pour y étudier un développement progressif et des transformations qu'on n'y trouverait pas. C'est un de ces génies de prime saut dont les ouvrages ne sont que les manifestations diverses d'une même nature. Au commencement comme à la fin de sa carrière, dans la peinture sacrée comme dans la profane, dans l'histoire comme dans le genre, Eugène Delacroix, toujours identique à lui-même, ne cesse pas un moment d'être cet artiste profondément personnel qui, au lieu de se plier aux sujets qu'il traite, les plie, pour ainsi dire, à lui, et les empreint à un égal degré de son originalité propre.

Quelle est au juste cette originalité, et où faut-il chercher le caractère essentiel de son talent, tant au point de vue général et purement esthétique qu'au point de vue spécial du métier? Eugène Delacroix est au plus haut degré un peintre moderne, plein des

troubles et des inquiétudes, des fièvres et des passions de ce temps, dont il reproduit, jusque dans ses erreurs et ses lacunes, l'idéal tourmenté. Il ne se rattache à aucune tradition; il n'a nul souci des conventions les plus enracinées. Sans doute il admettait et il a même prêché plus d'une fois la nécessité de la règle et le respect des modèles; mais, entre la théorie et la pratique, il y avait toute la distance de son esprit à son tempérament, et, dès qu'il prenait le pinceau, il se laissait emporter jusqu'au bout sur la pente de son inaliénable originalité.

Peintre moderne, ce n'était pourtant en aucune façon un peintre réaliste, et l'on peut même dire que son imagination le rendait impropre à voir et à rendre la réalité. En passant par son cerveau, la vision de la nature se colorait et se transformait. Il serait facile de démontrer qu'il fut moins réaliste, en somme, que l'école académique dont il se constitua l'adversaire. Dieu sait le nombre de brocards qu'on a prodigués à ses chevaux verts et à ses arbres bleus. Il lui arrive de dépasser systématiquement la réalité pour mieux l'atteindre. Ses plus belles œuvres sont vraies, mais d'une vérité autre que la ressemblance matérielle des détails; elles le sont par l'accent général et la physionomie dominante, par l'expression surtout.

Mais l'expression chez Eugène Delacroix n'affecte pas la forme surnaturelle et quasi-métaphysique qu'elle a, par exemple, chez Ary Scheffer : elle reste toujours subordonnée au *tableau*. Avant tout, il est peintre, dans l'acception étymologique du mot, c'est-à-dire épris de la lumière et de la couleur, doué d'invention dans l'ensemble et les détails, mais subordonnant tout à l'effet pittoresque. Tous ces caractères réunis le détachaient en même temps de la tradition classique et de la tradition française, non seulement de celle que représentent Poussin et les autres grands noms de notre ancienne école, mais encore de celle qui avait été remise en honneur par David et continuée par ses disciples, spécialement par Guérin, le maître de Delacroix. La nature de son rôle était donc nettement indiquée par celle de son esprit. Il avait tout ce qu'il faut pour trancher vivement, par le relief de sa personnalité artistique, sur le fond de la tradition nationale, et, sinon pour devenir un chef d'école proprement dit, du moins pour devenir le chef d'une révolution.

Eugène Delacroix est bien certainement l'un des peintres les moins antiques de notre époque. On ne trouve en lui aucun senti-

ment de l'idéal classique; il n'a ni la sûreté, ni le calme et la noblesse du goût grec : c'est à d'autres sources qu'il a puisé le sentiment de l'art. Et cependant il a abordé plus d'une fois l'antiquité, qu'il aimait, qu'il comprenait, et qu'il a su expliquer en maître dans quelques-uns de ses écrits, par une de ces contradictions piquantes qu'il y avait en lui entre la pensée et l'action. C'est même sur ce terrain qu'il a le mieux donné sa mesure. Je ne parle pas, bien entendu, des ébauches confuses et hâtives qu'il se laissa trop souvent aller, sur la fin de sa vie, à exposer comme des tableaux, mais des peintures qu'il exécuta dans les bibliothèques de la chambre des députés et du sénat. Seulement il interprétait l'antiquité avec le sentiment moderne, et quand il n'y cherchait pas simplement des thèmes décoratifs, comme dans le plafond de la galerie d'Apollon, au Louvre, il y mêlait, au risque de l'anachronisme, des tendances symboliques, à l'aide desquelles il trouvait moyen de rajeunir des motifs devenus banals, et de prêter un accent nouveau à des sujets usés.

Il aime le symbolisme, mais il a pour l'allégorie classique le même dédain que pour toutes les conventions rebattues et les froides abstractions. A la bibliothèque de la chambre des députés, un peintre comme M. Abel de Pujol n'eût pas manqué de nous montrer les figures de la Science, de la Philosophie, de l'Histoire, de la Poésie, avec leurs attributs, pour représenter les diverses faces du mouvement de la civilisation antique entre son *berceau* et sa *tombe : Orphée* et *Attila.* Eugène Delacroix a incarné chacune de ces idées dans un nom historique et dans une scène vivante, et c'est ainsi qu'il a mis dans son œuvre infiniment plus de drame, d'intérêt et de vie qu'on n'en trouve dans les peintures décoratives ordinaires. Il a déployé toutes les richesses d'une composition abondante et facile, toutes les splendeurs d'un coloris éclatant et superbe dans ce vaste cycle, surtout dans l'*Orphée,* où revit, avec la grandeur sauvage du monde primitif, quelque chose des paysages héroïques, de l'atmosphère lumineuse et même de la beauté noble et vigoureuse à la fois de l'ancienne Grèce. Mais je suppose qu'un Athénien du temps de Périclès se trouverait dérouté devant cette libre interprétation de ses dieux et de ses héros, faite par un peintre qui a étudié Rubens plus que Phidias, et appris l'esthétique dans les théories du cénacle et non dans celles de Platon.

S'il peut sembler étonnant que cet artiste essentiellement moderne

ait maintes fois abordé les sujets antiques, il le semble beaucoup plus encore qu'il ait rarement abordé les sujets modernes, et qu'il n'y ait jamais complètement réussi. Il y manque de franchise et d'aisance; on dirait que son imagination s'y trouve à l'étroit et gênée



BATAILLE DE TAILLEBOURG

de toutes parts entre les bornes de la réalité positive. *Le 28 Juillet 1830* est une composition bizarre, où le mélange de l'allégorie et du réel, inadmissible à l'esprit, choque également l'œil comme une dissonance. Malgré son incomparable vigueur, ce tableau, où

l'on voit la Liberté nue guidant sur les barricades un homme du peuple en paletot et armé d'un fusil, confirme ce que nous avons dit de l'impuissance fondamentale d'Eugène Delacroix dans les sujets contemporains et la peinture d'actualité. Une remarque de plus à l'appui de cette observation, c'est le très petit nombre de ses portraits[1]. On dirait que son intelligence et sa main, impatientes de tout joug, ne peuvent pas plus supporter la tyrannie de la réalité matérielle que les exigences de la règle et de la tradition. C'est pourquoi, sauf deux ou trois exceptions au plus, toutes les fois qu'il lui arrive d'aborder un sujet moderne, c'est du moins en compensant la distance des temps par celle des lieux, de manière à se réserver toujours, d'un côté ou de l'autre, le libre espace dont sa fantaisie a besoin pour se déployer à l'aise. A ce point de vue, comme aussi au point de vue pittoresque, le Midi, et surtout l'Orient, avaient de quoi le séduire. Il fit en 1832 un voyage au Maroc, moins pour en rapporter ces croquis et ces minutieuses esquisses à l'aide desquelles les peintres exacts donnent à leurs tableaux une sorte de précision mathématique, que pour y prendre la note dominante et l'accent du pays.

Ce fut depuis ce moment surtout que Delacroix multiplia ses tableaux sur l'Orient. Il est impossible de les énumérer tous ici. On connaît ses *Femmes d'Alger*, qui sont peut-être, de toutes ses œuvres, la plus incontestée, celle où il a approché le plus près de la perfection : une merveille de composition et de couleur, où il a rendu avec une poésie étrange les attitudes et les expressions alanguies de ces femmes demi-naïves et demi-sauvages, qui ressemblent aux gazelles du désert; les *Convulsionnaires de Tanger*, dont la couleur est une harmonie parfaite qui chante aux regards, et l'un de ceux qu'il a dessinés avec le plus de soin, quoique le sujet semblât autoriser bien des licences; la *Noce juive*, toile lumineuse et charmante, reproduisant dans un cadre étroit l'aisance et l'ampleur souveraines de son talent, et qui porte, avec la magnifique coupole du Luxembourg et l'*Orphée* de la chambre des députés, un caractère de sérénité et de joie à peu près unique dans son œuvre; les *Massacres de Scio*, épisode saisissant, d'une belle ordonnance, et où l'on trouve

[1] On en avait réuni quatre ou cinq à l'*Exposition des portraits du siècle* (avril 1883), tous d'un intérêt médiocre comme œuvres d'art, sans en excepter la George Sand de 1832, en habit d'homme, et qu'on ne peut guère considérer que comme des ébauches ou des études curieuses.

quatre ou cinq têtes admirables par le caractère typique des physionomies et par la sombre et mystérieuse profondeur de l'expression.

Ainsi, soit qu'il traite des sujets historiques, soit qu'il traite des sujets poétiques ou romanesques, Eugène Delacroix tend toujours à fuir l'époque ou tout au moins le lieu présent, pour mieux se dérober aux étreintes de la réalité positive et mathématique. Pendant que Paul Delaroche se faisait le peintre de Marie-Antoinette et des Girondins, pendant qu'Horace Vernet illustrait l'épopée impériale et traçait de son alerte pinceau d'innombrables suppléments aux bulletins du *Moniteur,* Eugène Delacroix, dédaigneux du présent, restait confiné dans les temps ou les pays lointains, et peignait la *Bataille de Taillebourg* ou celle de *Nancy,* l'*Assassinat de l'évêque de Liège,* l'*Entrée des croisés à Constantinople,* la *Mort de Sardanapale, les Deux Foscari,* et d'autres sujets analogues, accommodés à la nature spéciale de son talent, tour à tour âpre et dur, fougueux et passionné, mais toujours dramatique, et laissant libre carrière à l'essor d'une imagination qui ne voulait pas être gênée.

Delacroix ne sait pas copier, il faut toujours qu'il *invente;* même quand il croit traduire, il interprète. S'attaque-t-il aux créations consacrées par le génie des poètes, loin de s'effacer devant eux et de dépouiller sa personnalité pour revêtir la leur, on peut dire qu'il crée de nouveau à côté d'eux, sur une ligne parallèle et par des procédés différents, en y ajoutant ce qui est en lui. Qu'il s'inspire de Dante ou de Byron, de Shakespeare ou de Gœthe, c'est toujours Delacroix que nous voyons, et s'il nous a laissé des œuvres si frappantes en ce genre, c'est parce qu'il se connaissait bien et qu'il eut soin de ne jamais s'en prendre qu'à des modèles qu'il sentait homogènes à son propre génie, à des types qu'il avait entrevus lui-même, et qu'il retrouvait dans son esprit en même temps que dans leurs livres.

Il en est ainsi du *Naufrage de don Juan,* cette admirable toile, où le peintre, égalant le poète, a atteint la dernière limite de l'émotion dans l'horreur, et secoué sur nous tous les frissons de l'abîme, en nous montrant le déchaînement sauvage de la férocité humaine dans cette frêle barque, jetée comme un atome entre la foudre et l'abîme. Le ciel est noir; les flots, d'un vert opaque et lourd, s'allongent sans fin à l'horizon; le sentiment d'une immensité morne et implacable pèse sur la scène : cette barque est écrasée entre deux

infinis, l'infini du ciel et l'infini de la mer. Il y a là de magnifiques agencements de tons, dans cette harmonie sombre qui s'adapte si bien au sujet. Pressés, entassés, corps et pensées convergeant vers le centre, la plupart regardent l'urne terrible d'où va sortir le nom de la victime, avec une stupide expression d'attente, ou, comme dit le poète, dans une silencieuse horreur. Quelques-uns n'ont même plus la force d'aller jusqu'à la curiosité, et rèvent je ne sais quels songes lugubres dans une indifférence voisine de la folie. Tout cela est étudié, fouillé, rendu, avec une largeur de lignes, une vigueur d'expression et une réalité saisissantes.

Il en est ainsi également du *Prisonnier de Chillon,* de la *Barque du Dante,* et particulièrement d'*Hamlet,* dont la figure étrange et complexe, si réelle et pourtant si indéfinissable, l'a séduit à tel point, par une sorte de mystérieuse parenté, qu'il a reproduit sur la pierre lithographique et sur la toile toutes les scènes du drame, et qu'il s'est complu à multiplier les variantes, comme s'il ne pouvait s'arracher au charme du sujet et en épuiser toutes les profondeurs. — Personne, d'ailleurs, ne s'est répété plus souvent que Delacroix. Un motif qui lui avait plu obsédait son imagination, s'installait dans son esprit et n'en partait qu'après avoir été pressuré en tous sens et épuisé jusqu'à la lie. L'artiste avait à son service, pour varier ses innombrables répliques, une subtilité d'esprit égale à sa fécondité, et un sentiment des nuances qui n'est pas la moindre singularité de cette nature artistique, à la fois violente et raffinée.

Il aimait à emprunter ainsi des thèmes aux poètes et à les transposer dans une traduction libre et vivante. Il n'a pas oublié non plus la *Jérusalem délivrée,* mais les tableaux sans grande importance qu'elle lui a inspirés s'effacent devant celui qu'il a consacré au *Tasse dans la prison des fous :* l'auteur de la *Jérusalem,* accoudé, absorbé, et les yeux poursuivant le rêve de son esprit dans le vide, est entouré de fous ricanants et grimaçants, qui semblent près de s'élancer sur lui, et dont l'un lève déjà la main comme pour le frapper. Le contraste entre ces physionomies et ces expressions, entre cette pensée qui se dévore elle-même et cette matière brute que ne contient plus aucun frein moral, est rendu vivement sans être forcé.

Pour examiner Eugène Delacroix sous les diverses faces de son talent et dans les voies, en apparence très différentes, qu'il a tentées, il resterait beaucoup à dire encore. Il n'est pas un genre où

il n'ait essayé de marquer sa trace, depuis les plus humbles jusqu'aux plus élevés. On sait qu'il se fit même peintre d'animaux, de



HAMLET

fruits et de fleurs. C'est dans ces moindres sujets qu'il réussit le moins. Il n'a nullement les qualités indispensables pour des ouvrages destinés à être vus à la loupe, et où la finesse, la patience, la pré-

cision minutieuse doivent primer la verve et l'éclat. Peintre de nature morte, Delacroix déborde ses sujets, et il y paraît insuffisant par excès de force. Toutefois il a marqué sa supériorité habituelle dans le paysage, mais en le prenant pour accessoire ou pour cadre de ses tableaux et en l'animant par l'action. Il comprend largement la nature et en rend les effets grandioses; mais elle ne joue chez lui que le rôle de comparse et n'est qu'un des éléments subalternes du drame. Il l'associe à l'émotion qu'il a pour but de produire; il la remue, la tord, la bouleverse en tous sens, lorsqu'il veut pousser à outrance l'effet du tableau.

Delacroix a peint très souvent aussi des sujets religieux, et c'est la partie de son œuvre qui offre la plus large prise aux restrictions, bien qu'elle ait été peut-être la plus exaltée par ses admirateurs. Certains critiques d'art ont le tort de ne rien comprendre aux conditions particulières de la peinture religieuse, ou de n'en pas tenir compte. Eugène Delacroix n'était rien moins qu'un esprit mystique. Ni les tendances générales de son intelligence, ni le caractère dominant de son style ne le rendaient propre à atteindre l'idéal chrétien, qu'il matérialise, qu'il violente ou qu'il exagère. Talent tout de drame et de passion, pas du tout de sentiment, il intéresse le spectateur en le troublant, il l'excite et l'enflamme, mais sans élever le cœur; il parle fortement aux sens et à l'esprit, mais il ne va pas à l'âme. La grande sérénité évangélique lui est complètement inconnue. Le *Christ au jardin des Oliviers,* de l'église Saint-Paul-Saint-Louis, est une composition lourde et opaque, où l'on ne trouve même pas ses qualités ordinaires; le *Christ en croix* ne frappe que par l'expression de la douleur physique, et les groupes réunis au pied du gibet sont déparés par de fâcheuses incorrections; le *Jésus endormi pendant la tempête* n'est guère qu'une belle marine, dramatique et saisissante, où le cadre étouffe le tableau. Dans les *Disciples d'Emmaüs,* ce n'était pas seulement sur la tête du Christ, c'était sur la scène entière qu'il fallait faire planer l'auréole divine. Les types et les attitudes jurent avec le sujet, et la servante qui apparaît dans le fond introduit d'une façon malencontreuse un élément trivial dans le tableau. Cette petite toile se recommande du moins par une fierté de touche, par de délicieux accords de tons, surtout dans le vigoureux pèlerin de droite, que l'artiste a campé sur son siège avec une désinvolture magistrale.

Il a montré par éclairs l'intelligence de la grande peinture reli-

gieuse, sans jamais la réaliser entièrement, pas même en ses nombreuses *Descentes au tombeau,* un sujet qui l'a maintes fois attiré, mais toujours par sa séduction pittoresque; pas même dans sa *Pietà* de l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement, qui compte à juste titre parmi ses chefs-d'œuvre : le tissu ferme et serré de la composition, la puissante concentration du groupe, la vigueur du dessin et du coloris, le pathétique des expressions ou des attitudes, la physionomie sombre et désolée du paysage donnent à l'œuvre, en effet, quelque chose de saisissant; mais je cherche vainement le caractère divin dans ce cadavre détaché du gibet et dans cette vierge qu'il nous montre, par une idée plus ingénieuse que grande, s'évanouissant les bras étendus en croix. Il eût été digne de l'esprit indépendant d'Eugène Delacroix de nous épargner ce banal évanouissement de la Vierge, qui est une invention des peintres, et dont on ne trouve pas trace dans l'Évangile.

Faut-il compter l'*Amende honorable* parmi les tableaux religieux? Le sujet ici est mieux assorti à la nature de son talent.

Dans l'immense salle d'un cloître gothique, sous une voûte aux vastes proportions, un moine coupable et repentant est traîné devant l'abbé, qui siège en mitre et en chappe sur son trône, le visage empreint d'une expression de sévérité terrible. Dans le fond, une procession de moines s'avance sur une double file pour assister à l'amende honorable. L'impression générale est grande; elle va droit au cœur. Tout est en harmonie dans cette toile : la pensée et l'exécution. Nulle part je n'ai mieux senti la simultanéité qu'il doit y avoir, pour ainsi dire, entre l'une et l'autre chez Delacroix. L'idée première se traduit largement, dans ses grandes lignes, sans finesse et sans artifice; elle vient sur la toile tout d'un bloc. La lumière, mystérieuse et rare, tombe avec intelligence sur le coupable et sur l'abbé, qu'elle met en relief. Mais je ne conseille pas à l'admirateur d'examiner en détail et de trop près le chef-d'œuvre : il trouverait des corps impossibles, des physionomies incroyables, *bâclées* en deux coups de pinceau; des bras trop longs et des mains difformes qui s'emmanchent au bras par un vrai tour de force. Ces négligences, ces incorrections même d'un pinceau fiévreux, disparaissent du moins dans un ensemble grandiose.

Citons encore deux tableaux de chevalet exposés au Salon de 1859 : un *Saint Sébastien,* représenté au moment où les femmes viennent recueillir son corps et en détacher les flèches, composition simple,

d'un sentiment juste, d'une bonne coloration générale, et un *Christ au tombeau,* d'une excellente ordonnance, d'une expression pénétrante, profonde, on peut même dire vraiment religieuse.

Sa dernière et sa plus importante production dans le genre religieux, c'est la décoration de la chapelle des Saints-Anges, à Saint-Sulpice. Personne sans doute ne nous accusera de chercher à amoindrir l'auteur en la choisissant comme type. Or, qu'on l'examine au point de vue de la conception ou de l'exécution, il est impossible, même à ceux qui se sentent le plus frappés de la vie et de la puissance de certains détails, de ne pas faire de très sérieuses réserves. D'une part, au lieu d'embrasser le sujet tout entier sous ses diverses faces, l'artiste a choisi ses trois compositions dans le même ordre d'idées, se préoccupant exclusivement de ce qui convenait le mieux à ses goûts; il n'a pris dans la Bible que les scènes terribles, où les anges sont les ministres des luttes et de la colère divine, et il a laissé tous les autres côtés dans l'ombre. Nous n'avons qu'une juxtaposition de trois fresques, qu'il faut examiner à part comme des ouvrages indépendants, au lieu d'un cycle chrétien, formant un ensemble harmonieux, et résumant la question sous ses aspects principaux. En outre, tout sentiment religieux manque tellement à l'œuvre, qu'on dirait que l'auteur n'y a même pas songé. La place de ces fresques serait dans un monument comme la Pinacothèque de Munich, et non dans une église. A ce point de vue, la *Lutte de Jacob avec l'ange* est une des plus belles pages de l'artiste, par la simplicité de la composition, le grandiose du paysage et la pureté relative du style. Mais la composition des deux autres morceaux, surtout celle du plafond, qui est le plus défectueux de tous, prête le flanc à de très graves objections. Elle a je ne sais quoi de décousu et d'incohérent dans *Héliodore chassé du temple,* qui étincelle de détails heureux, où le peintre a prodigué l'éclat, la force, la richesse de sa palette, mais sans cohésion et sans unité, en éblouissant les yeux sans rien dire à l'âme.

D'après la Bible, la lutte de Jacob contre l'ange eut lieu la nuit, jusqu'au matin. Eugène Delacroix l'a mise en plein jour. C'est toujours une faute de contredire, sans nécessité, la vérité historique dans un tableau, surtout quand le sujet en est emprunté à la Bible; la faute est plus grande lorsque cette contradiction n'a même pas pour elle l'excuse de tourner au profit de l'art. En plaçant la lutte en plein jour, Delacroix a volontairement diminué l'effet; il lui a



LA BARQUE DU DANTE

enlevé le mystère. Malgré les ailes de l'ange (et, en plein jour, ces ailes sont encore un contresens, car elles auraient bien vite révélé à Jacob la nature de son adversaire), ce n'est plus là qu'une lutte ordinaire, dont le côté terrible et surnaturel a complètement disparu, et Job, en la voyant, n'eût pas senti *le poil de sa chair* se hérisser d'horreur.

Dans *Héliodore chassé du temple,* Eugène Delacroix paraît s'être préoccupé davantage de rester fidèle au texte biblique : on y trouve le terrible cavalier couvert d'armes d'or, dont le cheval frappe de ses pieds de devant le ravisseur tombé à terre, et les deux jeunes hommes, richement vêtus, qui le flagellent chacun de son côté. La scène se passe au milieu d'une architecture babylonienne, où l'œil dérouté du spectateur a grand'peine à se reconnaître. Ce sont, de toutes parts, d'énormes piliers, des galeries, des souterrains, des escaliers monumentaux qui mènent on ne sait où. Héliodore est renversé sur le dos, dans une partie de l'édifice assez difficile à déterminer nettement; il gît au milieu de son butin dispersé; son casque est tombé en arrière; son vêtement de pourpre flotte à la débandade. Un cheval, d'un dessin fantastique et d'épaisse encolure, sur lequel se tient un ange aux ailes déployées, lui frappe la poitrine avec fureur de ses sabots de devant; cet animal me paraît d'une conception malheureuse : il a un cou énorme, qui n'appartient nullement aux belles races, et j'ai peine à croire que les anges de l'Ancien Testament montassent des chevaux limousins. Un ange sans ailes, à draperies violettes, tombe sur Héliodore d'un jet perpendiculaire, armé de verges divines, tandis qu'en face, un autre, à draperie verte, arrive dans un élan horizontal, armé et implacable comme son compagnon. Je trouve peu logique l'idée de Delacroix, d'avoir donné des ailes à l'ange à cheval, qui n'en avait nul besoin, et de n'en avoir pas donné aux deux autres, à qui elles étaient beaucoup plus nécessaires. Mais passons. Les soldats d'Héliodore sont cloués à leur place par la terreur. Dans les galeries et aux portes se presse la foule des Juifs, et une femme, éperdue d'épouvante et d'admiration, remonte en chancelant le grand escalier qui conduit sans doute à l'intérieur du temple.

L'identité artistique de Delacroix est toujours visible à travers la variété de ses productions. Parmi les maîtres contemporains, il n'en est pas un plus aisé à reconnaître au premier coup d'œil. Sa signature au bas d'une toile est chose parfaitement superflue. On

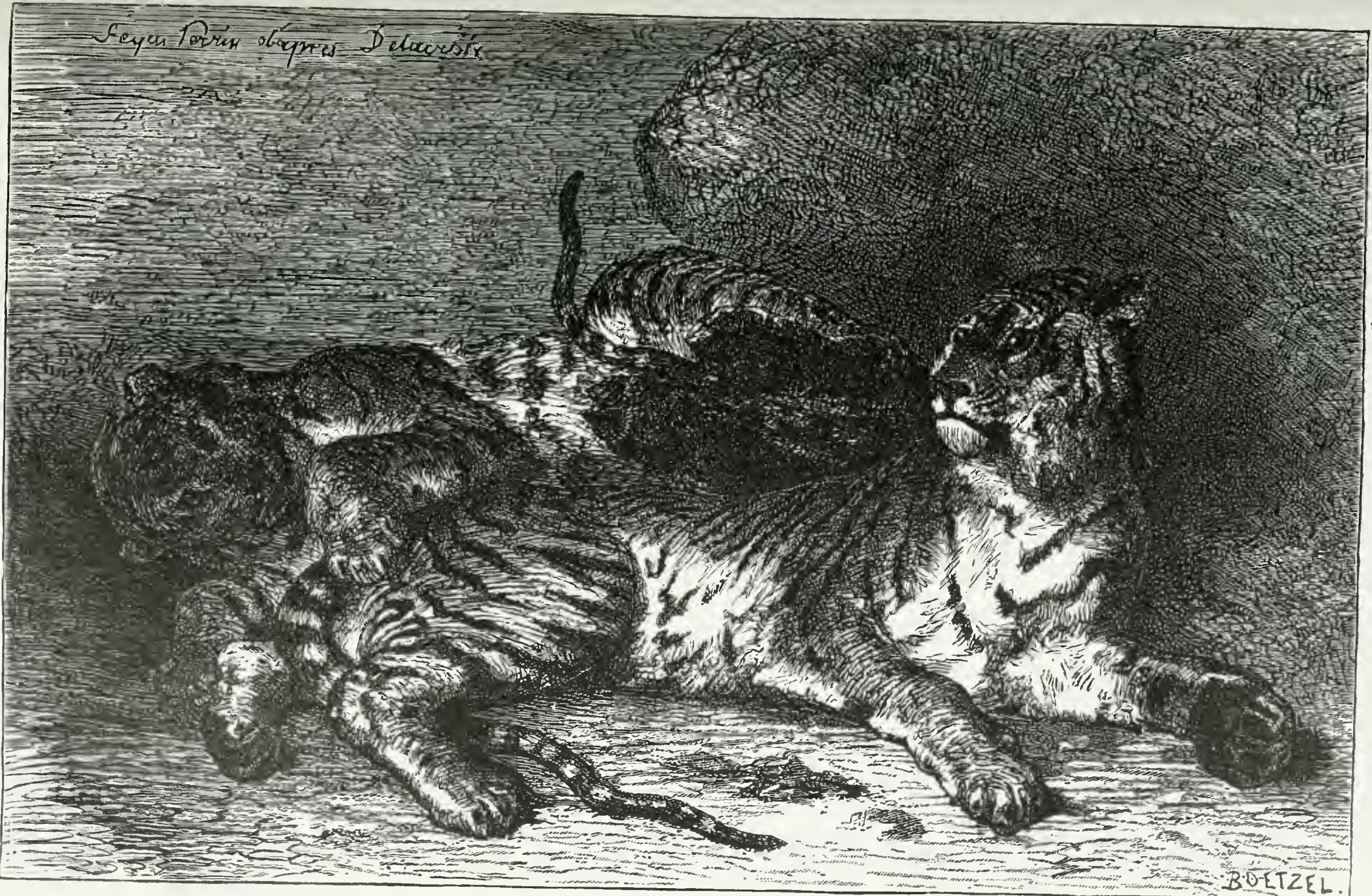


LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE

peut affirmer hardiment, quelles que fussent les nouvelles créations que nous réservait sa vieillesse, qu'elles n'eussent modifié en rien la physionomie de cette personnalité inflexible, restée en 1863 telle qu'elle apparut en 1822 au sortir de l'atelier de Guérin. Prenez dans son œuvre entière les deux tableaux les plus dissemblables : ils n'en trahiront pas moins immédiatement leur commune origine par l'expression générale, par le caractère de la touche et du coloris, par la flamme et la vie de l'ensemble, par la fière tournure de chaque détail. Le goût qu'il a pour la pompe et l'éclat ne l'empêche pas d'être une nature essentiellement dramatique. Il allie la simplicité et le raffinement : d'un côté, c'est un enfant, c'est un *barbare,* c'est un peintre de la décadence, aimant les étoffes chatoyantes, les armes de prix, les coffrets, les bijoux, le luxe oriental, tout ce qui luit et scintille; de l'autre, c'est un artiste passionné pour l'expression et jetant dans ses œuvres une intensité de vie presque sauvage. Tantôt il amuse les yeux en se jouant dans les complications et les tours de force du métier; tantôt il franchit d'un bond puissant tous les intermédiaires et saute de prime abord au cœur du sujet. Il restera comme l'un des peintres qui ont poussé le plus loin non seulement la richesse pittoresque, mais l'énergie, la chaleur et le mouvement.

Artiste nerveux, aux impressions fiévreuses, fougueux improvisateur, dont l'abondance et la spontanéité d'invention paraissent inépuisables, on devine dans ses moindres toiles une ardeur et un élan servis par une indomptable ténacité. On croirait voir un symbole vivant de l'exubérance de sa propre activité dans ces muscles énormes qu'il donne aux personnages de ses tableaux, pour mieux marquer en eux le mouvement et la force. C'est toujours là que l'entraîne sa nature, et il n'y sait pas résister : il n'y a guère que des scènes terribles ou douloureuses dans le catalogue de ses ouvrages; il se complaît dans la souffrance; il étale une sorte d'âpreté implacable, qui le sépare nettement de ces artistes vénitiens ou flamands dont on l'a souvent rapproché, à cause de son amour pour les accessoires et de l'opulence de sa palette.

Il faut bien le reconnaître : comme la plupart de ses contemporains, et peut-être par la faute du siècle plus que par la sienne propre, Delacroix, génie inégal et incomplet, éveille l'idée d'un grand artiste plutôt qu'il ne la satisfait complètement. L'exécution le trahit toujours sur quelque point. Ses œuvres de chevalet gardent



TIGRES

habituellement le caractère de l'ébauche : l'œil s'y heurte de toutes parts à l'inachevé. C'est un métal en fusion qui crépite et bouillonne, et lance des jets vigoureux de lave mêlée de scories.

Il serait puéril de revenir longuement ici sur les incorrections de son dessin, qui ont été l'objet de tant de colères ou de railleries classiques. Il lui est arrivé fréquemment, surtout dans les petites toiles qu'il ébauchait avec fougue, de créer des animaux aux formes fantastiques qui semblaient appartenir à quelque race disparue, des figures mal emmanchées, aussi défectueuses au point de vue du beau que de l'anatomie. C'est que le dessin n'est jamais pour Delacroix un but, comme pour les sectateurs de l'art grec : il a toujours en vue l'expression et l'accent, non la beauté, et il ne trace chaque détail qu'au point de vue de l'ensemble et dans les limites où il peut concourir à l'effet général, négligeant tous ceux qui ne serviraient qu'à la perfection du *rendu*, pour s'attacher exclusivement à celui qui caractérise l'action. En un mot, son dessin n'a rien de spéculatif; il est tout dramatique, comme son talent. Au lieu d'arrêter les contours par un trait élégant et précis, il les fond, pour ainsi dire, et les dégrade peu à peu dans l'air ambiant. Au lieu de caresser amoureusement la forme pour elle-même, il ne lui demande que ce qu'elle peut fournir à son but, et la résume en quelques lignes rapides, larges et sommaires, animées de touches chaudes et vigoureuses, comme dans ces croquis où l'on procède par masses.

L'incorrection découle souvent aussi chez lui de l'audace et de l'élan; ou plutôt, c'est moins une incorrection qu'un excès, parfois volontaire et systématique. Regardez le cheval d'Attila dans la fresque de la chambre des députés : on le prendrait pour un mastodonte; mais cette puissante encolure, cette tête sauvage et frémissante, ce vaste poitrail qui semble fait pour broyer les peuples, tout cela ne constitue-t-il pas une sorte d'évocation fantastique, sinon matériellement, du moins poétiquement vraie, du monstre légendaire qui portait le *fléau de Dieu?*

Enfin, pour tout dire, cette incorrection est plus souvent encore involontaire et trahit des études incomplètes; il y entre plus de maladresse que de révolte contre la tradition. Des hommes qui l'ont bien connu nous assurent qu'il avait parfaitement conscience, au moins dans la première partie de sa carrière, de ses défauts et de ses lacunes, et que, loin de vouloir les ériger en principes, comme

des admirateurs aveugles et trop zélés, il eût souhaité plutôt de pouvoir s'en corriger.

Tout a été dit sur le coloris d'Eugène Delacroix. C'est par la couleur qu'il supplée à tout ce qui lui fait défaut; c'est elle qui crée dans ses tableaux la vie, la noblesse, l'expression, le drame, la beauté. L'éclat du coloris est à la fois chez lui un don et un talent, et d'autant plus remarquable qu'il a rarement recours, pour le mieux mettre en relief, à ces artifices dont Rembrandt, par exemple, a si largement usé, et qu'il ne le double point par l'emploi du clair-obscur. Il n'a pas de supérieur pour la richesse de sa palette, pour la science en quelque sorte instinctive des valeurs et des combinaisons de tons. Personne n'a mieux su assortir la gamme d'un tableau avec le sujet, ni donné plus d'éloquence et de signification à la couleur. Ce n'est pas chez lui, comme chez la plupart des coloristes, un moyen de séduction facile et vulgaire, mais un instrument d'idéal et de poésie; il en joue comme d'un clavier sonore, et en tire des mélodies puissantes, orageuses, passionnées, qui entraînent l'esprit par moments bien au delà de ce qu'elles semblent dire.

Néanmoins, si la puissance et l'éblouissement ne manquent jamais au pinceau d'Eugène Delacroix, l'harmonie lui manque quelquefois; il s'enivre d'éclat, et au lieu de fondre les tons locaux dans l'ensemble d'une note dominante, il donne à chacun d'eux tout son développement et toute son intensité, il les heurte dans une sorte de mêlée tumultueuse, au risque de fatiguer le regard et d'éparpiller l'attention. Vers la fin de sa vie, dans ses toiles de chevalet, il abusait du gris, du vert et des tons d'ardoise. Il a beaucoup exposé de ces pochades d'atelier, brossées rapidement, sans souci de la ligne et de la justesse des tons locaux, fouillis de teintes vert sale, tachetées de gris terreux, d'aspect lourd, où manquait complètement la lumière et où les admirations de parti pris en étaient réduites à se repaître surtout d'intentions. Mais ce n'est pas dans ces petits tableaux qu'il faut apprécier Delacroix comme coloriste; c'est dans ses vastes toiles, surtout dans ses fresques du Luxembourg et de la Chambre, dans le salon de la Paix à l'hôtel de ville, détruit par l'incendie de l'édifice, et dans cet admirable plafond de la galerie d'Apollon, au Louvre, où, reprenant avec quelques modifications le projet primitif de Lebrun, il a représenté le dieu du jour qui tue à coups de flèches le serpent Python, tandis que les autres dieux s'élancent pour exterminer les monstres impurs produits par le

limon du déluge, — œuvre d'une grande richesse pittoresque, d'un sentiment dramatique et d'une couleur éclatante. Comme les maîtres vénitiens, il est né pour la grande peinture décorative; là seulement il est tout entier lui-même, et il peut s'épanouir à l'aise.

Quelle aura été, en somme, l'influence d'Eugène Delacroix? Moindre que sa renommée et que son talent. Son nom personnifie la révolution romantique dans les arts, et ses œuvres la résument en quelque sorte dans la plus grande somme de ses qualités comme de ses défauts; mais il ne faut pas oublier que cette révolution était commencée avant lui, dans une direction différente de la sienne, et qu'elle s'est poursuivie à côté et en dehors de lui. Géricault mort a fait plus de disciples que Delacroix vivant; le mouvement s'est continué surtout dans le sens du réalisme énergique inauguré par l'auteur du *Radeau de la Méduse*. Quant à l'auteur de la *Barque du Dante*, il fut plutôt un drapeau qu'un guide et un modèle suivi. L'éclat de son nom le fit adopter comme un signe de ralliement. C'est un chef d'école qui n'a pas fait école. On peut dire que son seul élève, c'est Th. Chasseriau, qui était élève d'Ingres. Personne n'a essayé de l'imiter, et on ne comprendrait pas qu'il pût avoir des imitateurs. A quoi se rattacheraient-ils en lui? Tout au plus à ses défauts. Mais ses défauts mêmes sont liés intimement à ses qualités, et qualités comme défauts sont bien à lui.

D'ailleurs, il ne suit pas de procédé dont on puisse donner la recette, et, pour le reproduire, il faudrait commencer par être lui-même. Il appartient à la race de ces génies solitaires qui, n'ayant rien pris à la tradition, ne lui lèguent rien, et restent sans élèves comme ils ont été sans maître. Delacroix aura passé à la façon d'un météore à travers l'école française. Cet isolement, qui venait de l'originalité particulière de sa personnalité artistique, a persisté jusqu'à son dernier jour, et il n'a rien fait pour le détruire ou le diminuer, pour créer, par exemple, entre le public et lui cette communication qui n'exista jamais. Il n'y a pas, dans toute son œuvre, une seule avance au petit goût de l'époque, pas plus qu'aux instincts abaissés ou aux appétits sensuels de cette foule qui fait les succès bruyants : son talent a une sorte de chasteté âpre et farouche, qu'on n'a pas assez remarquée. Esprit toujours porté à l'extrême, rien ne lui était plus à mépris que les justes milieux, rien ne lui répugnait davantage que les concessions et les compromis. C'est son honneur, même aux yeux de ses adversaires, d'avoir simplement et fièrement

maintenu jusqu'au bout la dignité de ses convictions comme l'intégrité de son indépendance, et de n'avoir jamais fléchi une minute devant les critiques les plus acharnées et devant la douleur plus grande encore de n'être pas compris.

Loin de ménager des transitions et d'aplanir les obstacles, on eût dit qu'il prenait plaisir à épaissir chaque jour la ligne de démarcation, en s'appliquant de plus en plus à effacer dans son talent jusqu'aux moindres traces de banalité et de *conformité,* pour en développer exclusivement les côtés personnels. L'*odi profanum vulgus* était la devise de cet esprit, affamé de gloire et dédaigneux de popularité. Son style nerveux, abrupt, passionné, n'est point de ceux d'où se dégage le charme attractif de la sympathie. Il ne s'insinue pas, il s'impose. Beaucoup l'ont nié de son vivant, on le niera souvent encore; la postérité elle-même s'arrêtera plus d'une fois indécise et inquiète dans son jugement sur Eugène Delacroix, comme sur l'époque incomplète et tourmentée dont il est l'expression fidèle.



HIPPOLYTE BELLANGÉ

C'est un usage qui paraît désormais bien établi que celui de ces expositions posthumes, organisées, pour ainsi dire, sur la tombe de tout artiste célèbre. Au lendemain de sa mort, quand le silence et la paix commencent à se faire autour de son nom, on convoque le public à ce jugement funéraire, on lui demande de prononcer en dernier ressort et de porter d'avance la décision de la postérité, en réunissant sous ses yeux, dans cette épreuve suprême, l'ensemble d'une œuvre discutée, dispersée, oubliée peut-être. On l'a fait non seulement pour Delaroche, pour Ary Scheffer, pour Delacroix, pour Flandrin, pour Ingres, pour Couture, mais pour des peintres d'une

notoriété beaucoup moins grande, comme Chintreuil et Hippolyte Bellangé.

Hippolyte Bellangé, mort le 12 avril 1866 à l'âge de soixante-six ans, s'était voué à peu près exclusivement à la peinture patriotique, dans le sens que nous donnons ordinairement en France à ce mot, c'est-à-dire à la peinture militaire. Pendant près d'un demi-siècle, comme Horace Vernet, dont il fut le plus brillant et le plus valeureux lieutenant, comme Charlet et Raffet, ses amis, qui ont éparpillé en menus croquis, à la pointe du crayon, un talent vigoureux, original, profond quelquefois, Bellangé fit reverdir les lauriers nationaux cueillis sur tous les champs de bataille depuis la première république jusqu'au second empire. Dans ce quatuor belliqueux, il se classe à un rang un peu inférieur, mais très honorable encore; il a son caractère et sa physionomie distincte. Horace Vernet essaya d'écrire l'épopée militaire de la France; Raffet, la légende; Charlet, la chanson; Bellangé voulut en écrire les *Mémoires,* l'histoire familière et anecdotique, en recherchant surtout les traits qui constituent la vie intime et la physionomie populaire du soldat. « C'est ainsi, — dit M. Francis Wey dans l'abondante et chaleureuse notice qu'il a placée en tête du catalogue de son exposition, et dont il eût peut-être été prudent d'amortir légèrement les lyriques ardeurs, — c'est ainsi qu'à la terrestre *Iliade* de Vernet répond une épisodique *Odyssée,* détaillée distique par distique dans les huit cents lithographies, les douze cents dessins ou aquarelles, les deux cent cinquante tableaux d'Hippolyte Bellangé. » Ajoutons seulement, en guise de correctif, que l'Homère de cette *Odyssée,* lorsqu'il sommeille, ressemble furieusement à M. Émile Marco de Saint-Hilaire.

Dans ce musée posthume, qui comprend la meilleure et la plus importante partie de ses œuvres, — quatre-vingt-cinq tableaux, cent seize aquarelles et dessins, — on trouvait à peine une demi-douzaine de compositions subalternes où le peintre eût fait une infidélité à l'armée française. Un de ses plus jolis tableaux anecdotiques est celui où l'on voit un dragon à cheval, d'une main serrant le drapeau sur son cœur, de l'autre soulevant son verre pour un « toast à la victoire », tout en clignant de l'œil à la cantinière, qui lui verse à crédit. Ce dragon héroïque et bon enfant, c'est Bellangé lui-même : toute son œuvre n'est qu'un *toast à la victoire,* un toast porté avec feu, mais sans emphase pourtant, par un *troupier fini,* qui partage son amour entre le drapeau et la vivandière.

Regardez à la toile voisine, vous y verrez la vivandière couchée sur le ventre, et le dragon, la poitrine trouée d'un coup de feu,



LE TAMBOUR-MAJOR (ÉTUDE POUR LA REVUE SOUS L'EMPIRE)

étendu sous le corps de son cheval, tandis que l'empereur passe au loin, sur un tapis triomphal formé de dix mille cadavres, salué par

14

les acclamations des héroïques éclopés qui lèvent leurs chapeaux au bout du seul bras qui leur reste. Voilà la réponse de la Victoire au toast du dragon.

Rien n'est plus funèbre que ces galeries de tableaux militaires, malgré tout ce qu'ils ont de flatteur pour l'amour-propre national. Cela vous grise d'abord, comme la musique d'un régiment qui passe; mais, pour peu qu'on y regarde de près, l'impression change bien vite, et l'on s'en veut de cette exaltation d'un moment. L'exposition de Bellangé m'a laissé au cœur la même tristesse qu'une visite à la morgue. Ces grands abattoirs d'hommes qu'on appelle des champs de bataille; ces Victoires à qui l'on a soin de tailler des pantalons rouges pour qu'on n'y voie pas le sang; ces Gloires qui d'une main vous tendent la croix d'honneur et de l'autre vous font sauter la cervelle; ces guerriers qui cueillent des lauriers en recevant une baïonnette dans le ventre; ces galons jetés comme de la charpie sur des plaies béantes, et ces rangées de fantômes encore vivants, chamarrés, dorés, parés d'uniformes et de plumets, comme les ombres des ballades romantiques; ces généraux qui tombent les jambes en l'air, foudroyés en une seconde, dans l'éclair du commandement, sans plus de façon que des canards qu'on a tirés au vol; ces files de cadavres qu'écrasent les chevaux, et ces couches de blessés sur lesquels courent les camarades pour arriver plus vite à l'endroit où ils seront tués à leur tour; ces rafles gigantesques de bataillons entiers que la mort ramasse en un tour de main et jette à la fosse commune; cette danse macabre dans la fumée, au son du canon, aux accords joyeux et encourageants d'un orchestre qu'on prend soin de tenir au complet, pour distraire le soldat et le conduire jusqu'au bord du trou sans qu'il s'en doute, au roulement des tambours et aux fanfares sonores des trompettes criant à l'envi : « Courage! faites-vous écharper, mitrailler, broyer, éventrer, écraser, hacher comme chair à pâté; c'est la gloire : allez-y gaiement! » cette prodigieuse et sanglante mystification qui a déjà coûté au monde je ne sais combien de milliards d'hommes, et dont les peintres et les poètes s'accordent à prolonger l'effroyable fantasmagorie, en l'exaltant par tous les dithyrambes de la plume et du pinceau, conçoit-on rien qui soit plus lugubre, plus incompréhensible, plus humiliant, aux yeux d'un spectateur de sang-froid, pour la dignité de l'espèce humaine?

Et pourtant il est bien vrai que cela vous grise. Il faut un esprit

bronzé, peut-être un peu sceptique, pour résister à l'ivresse de ce vin capiteux. L'éducation a développé le tempérament national, et tout Français ressemble au cheval de Job, qui, dès qu'il entendait la trompette, ouvrait les naseaux pour aspirer le parfum de la bataille. L'attrait d'une popularité facile tient lieu de vocation, chaque année, à des escouades de peintres militaires, habiles à jouer de la guitare patriotique, et qui en connaissent bien la corde sensible.



LA VEILLE DE LA BATAILLE DE LA MOSKOWA : NAPOLÉON RECEVANT LE PORTRAIT DU ROI DE ROME

Aussi ne saurais-je dire avec quel étonnement j'ai lu dans la notice de M. Francis Wey cette observation qui, dégagée des voiles de sa très élégante périphrase, ressemble fort à une contre-vérité : « Le talent de transfigurer la réalité dans le domaine de l'art exige une volonté si forte et des aptitudes morales si particulières, que, même en les restreignant à la partie héroïque de la vie nationale, les hommes qui ont dévoué leur carrière à cette œuvre avec persistance s'offrent à nous en minorité surprenante. » Ce que je conteste ici, ce n'est pas la théorie, qui est juste; c'est le fait, qui ne l'est pas. La *minorité surprenante* des peintres de soldats, bon Dieu! qui m'eût dit que je vivrais assez pour voir cette audacieuse assertion

exprimée et imprimée, avec des regrets qui sont autant de circonstances aggravantes, par un critique assurément fort expert, mais trop ingénieux! On voit bien que M. Francis Wey fait des théories, — et qu'il ne fait pas de Salons.

Quand Bellangé entra dans la carrière, vers la fin de la restauration, il se trouva tout de suite en plein courant. Les vieux grognards en demi-solde étaient à la mode; le mirliton de Scribe accompagnait le fifre de Béranger et la lyre de Casimir Delavigne, et les colonels de l'empire planaient « du haut du ciel, leur demeure dernière, » jusque sur les planches du théâtre de Madame. Avec Horace Vernet, Bellangé se rattache en peinture à l'auteur des *Souvenirs du peuple*. Comme tous deux, il a contribué pour sa part à la formation de la légende napoléonienne. Toute son exposition s'encadre entre l'*Épisode de la campagne de France,* son premier grand tableau, l'un de ses meilleurs aussi, et *la Garde meurt,* sa dernière et sa plus dramatique esquisse. On retrouve d'ailleurs à chaque page de son œuvre cette obsession de Waterloo, patriotique désespoir de son adolescence, inspiration de son âge mûr et testament de sa carrière artistique. Il est un de ceux qui, suivant l'expression de M. Wey, de ce grand désastre nous ont refait un triomphe.

La Garde meurt, voilà un sujet toujours sûr de faire vibrer la corde sensible du Français le plus pacifique. Ce n'est guère qu'une esquisse inachevée, qu'il ne faut pas examiner de trop près; mais Hippolyte Bellangé en eût fait sans doute un des tableaux les plus vivants et les plus expressifs de l'œuvre qu'il a construite en l'honneur des grognards de la grande armée. Sous un ciel orageux, brossé largement, derrière un monceau de cadavres et de blessés, mer de flots humains agitée d'effroyables soubresauts, trois grenadiers restent seuls, cernés par la mort, qu'ils défient face à face. Sombres, les yeux flamboyants, la bouche contractée et les poings crispés par un désespoir héroïque, ils attendent, prêts à tomber à leur tour, mais frappés en pleine poitrine et debout jusqu'à la fin. L'un d'eux, la main levée dans un geste farouche, admirablement saisi, jette aux habits rouges sa dernière injure avant de leur lancer sa dernière balle. On sent passer dans l'air le mot de Cambronne, traduit en style noble par la légende pudique. Il y a un souffle sur cette toile; l'artiste s'est efforcé d'y mettre l'accent épique. Toutes ces faces hâlées par le soleil, bronzées par la poudre, ravagées de coups de sabres, sont touchées avec une vigueur et une réalité em-



LE CUIRASSIER DE LIGNY

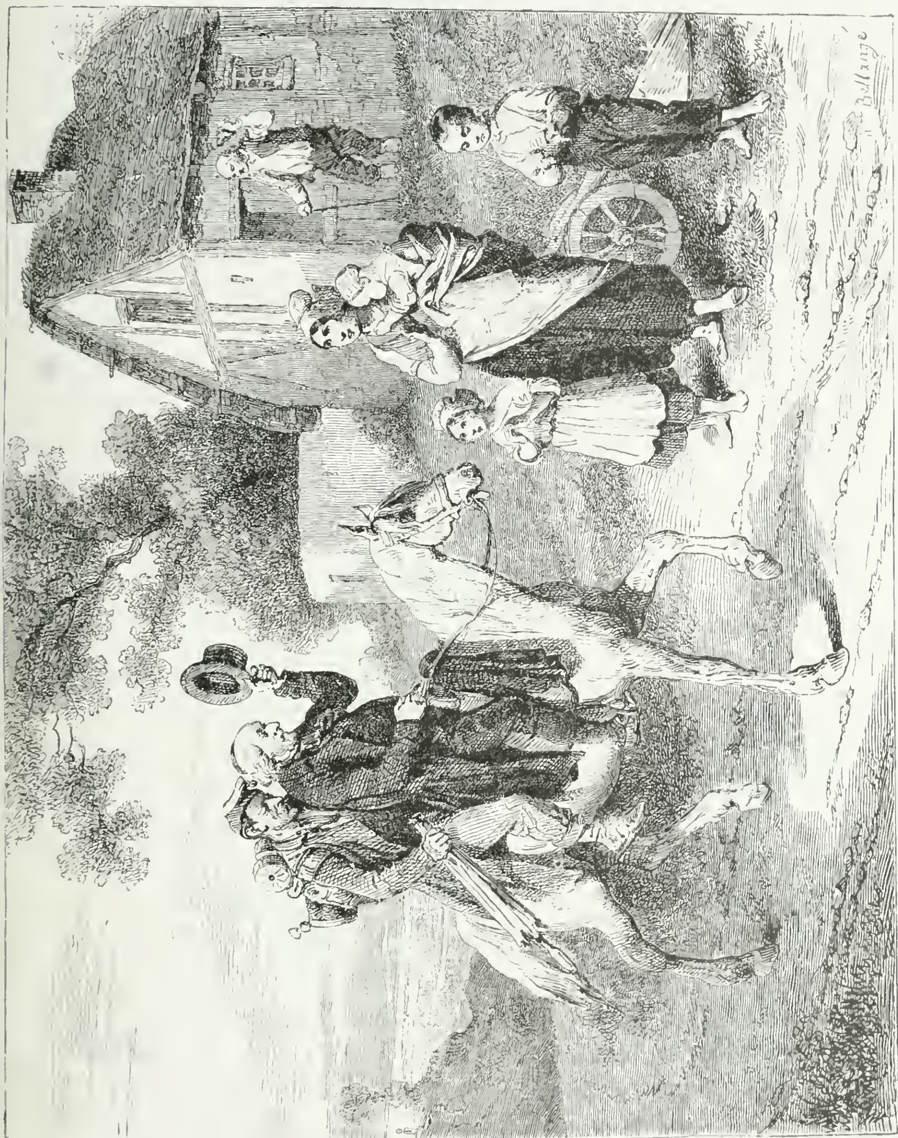
poignantes. Dégrossissez les mains, terminez certains détails, variez par quelques accords savants la note dominante de la composition, et cette simple ébauche serait un de nos meilleurs tableaux militaires.

Entre ces deux toiles défile au pas de charge toute la série des victoires de la république, du consulat et de l'empire. Fleurus, le passage du Mincio, Marengo, Friedland, Wagram, la Corogne, Ocana. C'est l'apothéose du drapeau tricolore, le seul qu'il connaisse, et qu'il ne déserta jamais. L'intervalle qui sépare 1815 de 1830 n'exista pas pour ce peintre de batailles, qui ne cherchait dans un gouvernement que des sujets de tableaux, et qui eût dédaigné de peindre le général Foy, depuis qu'il montait à la tribune au lieu de monter à l'assaut. Après 1830, il retrouva en Algérie le drapeau tricolore, qu'il avait laissé à Wagram et à Montmirail, et il passa sans transition de la Prusse à l'Afrique, du petit chapeau à la calotte rouge de Lamoricière. La Crimée et l'Italie, Malakoff et Magenta achèvent ce cycle guerrier

Malgré la verve et le feu, la netteté pittoresque, la justesse de mouvement et d'expression dont il fait preuve dans ces grandes mêlées, peintes d'un ton solide et franc, ce n'est pas là généralement qu'il excelle. Vous y verrez une connaissance approfondie du soldat, de bonnes études de chevaux, d'excellents terrains. Deux ou trois, au dire des experts, comptent parmi les chefs-d'œuvre du genre. Mais il me semble qu'il n'a jamais entièrement échappé à la confusion et à la monotonie, qui sont les écueils habituels de la peinture militaire. En contemplant ces masses de soldats qui se précipitent pêle-mêle en avant, ou ces carrés de fantassins déployés sur l'échiquier du général en chef, il est aussi impossible de saisir clairement l'action qu'en lisant les plus savants récits des écrivains stratégiques. L'intérêt s'affaiblit en s'éparpillant, et toutes les petites pratiques du métier, les artifices et les procédés sautent aux yeux.

Bellangé réussit mieux à intéresser et à émouvoir dans les épisodes détachés d'une bataille, et, pour ma part, je mettrais son *Combat de rues dans Magenta* au-dessus même des toiles de Versailles, de *Wagram*, du *Téniah de Mouzaïa*. Ce coin tout à coup entrevu, ce fragment découpé dans le tableau, vous donne la révélation subite du drame entier : c'est clair et saisissant à la fois. Ces huit ou dix fantassins se glissant le long des murs, abattant la porte

à coups de hache, fusillés à bout portant par les fenêtres, ce sont des hommes, que j'embrasse d'un regard, avec qui je fais connaissance un à un, et non pas seulement des *pions* sans physionomie



LE RETOUR AU PRESBYTÈRE

personnelle, entrevus dans un vaste ensemble comme des flots dans la mer.

L'anecdote et l'épisode, là est décidément le triomphe de Bellangé. Il s'y complut toujours. Vous retrouverez dans son œuvre

tout le bagage du *chauvinisme* sentimental ou badin qui sévissait alors dans les arts; tous ces lieux communs patriotiques, usés jusqu'à la corde par tant de refrains et d'estampes; tous les sujets de vignettes et les *dessus de pendule* consacrés : le Grenadier pensif, la Cantinière en deuil, la Veuve reconnaissant son mari sur le champ de bataille, le Départ du conscrit, la Morale du bon curé, le Cheval du cuirassier, pour faire pendant au *Cheval du trompette* d'Horace Vernet, et l'Invalide jardinant, qui est un ressouvenir du *Soldat laboureur,* le Billet de logement, la Halte au village, les Enfants charitables secourant un militaire évanoui dans la neige, les Proscrits polonais accueillis dans la chaumière, le *Retour au presbytère,* où la vieille jument du curé porte en croupe avec son maître un soldat fatigué qu'il a rencontré sur la route, et qui se tient derrière lui, sac au dos, à la main le parapluie de son hôte, etc. Pas un de ces bons vieux thèmes ne lui a échappé. Il les traite tour à tour avec gaieté ou avec émotion, dans la note sentimentale ou sur le ton familier. On y rencontre même la petite pointe égrillarde. Les soldats de Bellangé ont le triple talent que la chanson prête à Henri IV; ils gardent pour le vin et « les belles » ce culte respectueux qui fit toujours partie des *vertus militaires.* Main rude, cœur tendre et nez rouge : voilà le type en trois mots.

Dans cette veine anecdotique et populaire, au milieu d'une foule de petites toiles sans intérêt, Bellangé a souvent atteint, par la vérité de l'observation, à un comique excellent, d'une franchise et d'un naturel parfaits, et qui excite le sourire sans tomber dans la caricature. La *Harangue du maire* est une composition charmante, où le geste enthousiaste de l'orateur et les expressions diverses des autorités constituées amusent le regard curieux. On se souvient de la *Revue du Carrousel,* exposée au Salon de 1863 : il y a là particulièrement un tambour-major qui est grand comme le monde, deux ou trois types de spectateurs vraiment impayables, et une avant-garde de gamins, faisant la roue, sonnant la marche dans des trompettes de fer-blanc, coiffés de bonnets de police de papier, que l'artiste semble avoir attrapés au vol sans arrêter leur mouvement.

L'exposition posthume avait réuni en une sorte de salon d'honneur les chefs-d'œuvre de Bellangé : la *Charge des cuirassiers à Waterloo,* le *Retour de l'ile d'Elbe,* l'*Épisode de la retraite de Russie,* un tableau poignant, d'une éloquence pathétique et sombre, le

Carré de la garde, et cette admirable élégie des *Deux amis*, qui,



LE SALUT D'ADIEU (ÉTUDE POUR LA FIGURE PRINCIPALE)

comme son pendant naturel, le *Salut d'adieu dans la tranchée*, montre au plus haut point, sans effort et sans emphase, avec une

sobriété sévère qui ajoute à l'émotion, avec une intimité de sentiment qui éclate sous la dignité stoïque des chefs et le masque insouciant des soldats, le talent d'expression dramatique et philosophique qui fut, à ses meilleurs jours, le don d'Hippolyte Bellangé.

Deux soldats, le Nisus et l'Euryale de l'uniforme français, sont tombés ensemble sous les murs de Sébastopol, et gisent à terre, serrés dans les bras l'un de l'autre, unis dans la mort comme ils l'avaient été dans la vie. Un petit groupe d'officiers supérieurs les contemplent, tandis que deux fantassins bronzés, d'une incroyable réalité de types et d'attitudes, attendent près du brancard qui va emporter les cadavres. L'un est assis, fumant sa pipe avec la stoïque impassibilité de l'homme qui a vu la mort de près et qui se dit peut-être : Voilà pourtant comme je serai demain. L'autre se tient debout; il est écrasé de fatigue, et il tourne pourtant vers les deux corps enlacés un regard où brille vaguement un éclair d'émotion et de pitié. Le sentiment relève et agrandit la familiarité de la scène et des personnages; il se dégage du tableau une tristesse pénétrante; on est touché et on rêve.

A cette demi-douzaine d'ouvrages, joignez-en autant d'autres, dispersés dans la salle, sans oublier plusieurs de ces chaudes aquarelles, de ces dessins vigoureux et colorés, où Bellangé nous apparaît avec une verve, un *humour* et un accent qu'il n'a pas toujours au même degré le pinceau à la main, et vous aurez un résumé du peintre dans sa plus vive et sa plus haute expression, ce qu'il importe d'en voir et ce qu'il était nécessaire d'en montrer. L'historien familier de nos fastes militaires, le légendaire conteur des Veillées de l'empire, le Tyrtée populaire maniant la brosse comme ses héros maniaient l'épée, revit tout entier sur ces toiles qui sonnent la charge. Le ministre de la guerre eût dû organiser, dans chaque caserne de Paris, des députations de zouaves et des pèlerinages de voltigeurs pour le palais des Beaux-Arts, pendant la durée de cette exposition posthume. On peut jurer que voltigeurs et zouaves, d'une voix unanime, auraient reconnu Bellangé pour un frère d'armes, et salué en lui le peintre ordinaire du troupier français.



CHARLES GLEYRE

Se rappelle-t-on encore l'impression profonde que produisit la mort subite de Gleyre? Il visitait, le 5 mai 1874, l'exposition d'Alsace-Lorraine au palais Bourbon, en compagnie d'un ami, quand il tomba tout à coup à la renverse, foudroyé par la rupture d'un anévrisme. Gleyre était âgé de soixante-huit ans, mais sa carrière

ne semblait pas finie. Il avait récemment terminé l'*Enfant prodigue,* l'un de ses plus beaux ouvrages, où la figure de la mère tendant les bras à son fils est d'une expression si pathétique, sans sortir de cette mesure qu'il garda toujours ; il venait d'achever aussi la charmante esquisse du *Paradis terrestre,* qui fut son chant du cygne; il méditait des sujets antiques et des sujets chrétiens, et se préparait à mener de front cinq tableaux importants. L'explosion des regrets fut unanime, quoique la renommée de Gleyre n'eût jamais été fort bruyante : il avait percé tard, il avait de bonne heure cessé de paraître aux Salons, une grande partie de son œuvre avait émigré à l'étranger ou s'était dispersée dans les galeries particulières, sans passer sous les yeux du public ; et d'ailleurs son talent sobre, discret, élégant, noble, cherchant l'exquis, ayant horreur de toute violence dans le dessin et de tout tapage dans la couleur, était d'une essence trop délicate pour devenir populaire.

Gleyre ne se dégagea que lentement, à force de recherches et d'études. Pendant longtemps il crut être un peintre de genre, et se préoccupa du pittoresque plus que de la beauté. Ses débuts furent laborieux ; il n'arriva à une certaine aisance que vers la fin de sa vie ; encore cette aisance eût-elle été presque de la gêne pour un de ces artistes qui transportent dans leur existence le faste de leur palette. Célibataire obstiné, il vivait retiré dans son très modeste atelier de la rue du Bac, n'ayant pour tout domestique qu'une femme de ménage, et visité par un petit nombre d'amis.

De ces amis, l'un des plus anciens et des plus assidus était M. Charles Clément, l'excellent critique d'art du *Journal des Débats*, grand admirateur du talent de Gleyre, et qui a réuni dans son cabinet un riche choix de ses esquisses, de ses dessins, de ses aquarelles. Par ce commerce quotidien avec l'homme et avec son œuvre, M. Ch. Clément se préparait à remplir quelque jour pour Gleyre le rôle d'historien qu'il avait déjà exercé à l'égard d'un artiste de la même famille, Prud'hon. Il amassait des notes pour ce livre[1], qu'on est tenté d'abord de trouver un peu gros, mais où l'on signalerait difficilement une page vide et où l'admiration ne nuit nullement aux facultés critiques.

Je n'oserais dire que l'auteur de la *Nymphe Écho* et de la *Bataille du Léman* ait entièrement gagné aux révélations de son biographe.

[1] *Gleyre, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître,* par Ch. Clément.



Gleyre pinx — Em. Berthiault imp. Tours. — Photogravure Goupil & Cie

LES ILLUSIONS PERDUES

Il est rare qu'un poète ou un artiste dont les œuvres vous ont charmé réponde dans sa physionomie, dans son caractère, dans son genre de vie, à l'idéal que vous vous en êtes fait, et si vous craignez une déception, le plus prudent est de vous en tenir à ses livres ou à ses tableaux. Bien que j'aie depuis longtemps perdu, dans l'exercice de la critique, la fraîcheur et la virginité de mes illusions, c'est une impression semblable que j'ai ressentie en voyant tout à coup, dans tel chapitre de la vie de Gleyre, quelle vulgarité d'opinions et de langage peut s'allier à la distinction du talent.

Tout artiste est pétri de contrastes; on les lui passe, et Gleyre abusait de la permission pour déconcerter parfois ses meilleurs amis par l'alliance d'une imagination puissante, poétique, rêveuse, et d'un jugement froid, d'un esprit perçant, sarcastique, amer. On est fâché de le voir dès 1837, dans son voyage en Orient, traiter brutalement Lamartine de *ridicule bavard*, d'*ennuyeux faiseur de livres*. Le doux peintre du *Soir* déchargeait dans sa correspondance de ces rudes boutades à tort et à travers.

Républicain ardent, comme un Suisse qu'il était, il n'en qualifiait pas moins, le 1er décembre 1848, le général Cavaignac de « méchant gascon qui n'a de talent que pour la blague, d'une fausseté révoltante, paresseux comme un tambour-major, qui passe toutes ses soirées à voir danser les filles d'Opéra ». Il parlait des *drôles incapables et malhonnêtes* du gouvernement, réservant ses tendresses pour le prince Louis-Napoléon, qu'il croyait *sincèrement républicain*, et qui comprenait *fort bien* à quel point il serait *ridicule et coupable* de se faire nommer empereur. Qu'il ait pataugé en politique, rien de plus naturel : cela arrive à bien d'autres qui n'ont pas, comme lui, pour excuse de faire au moins de bonne peinture; mais que le peintre de la *Cène*, de la *Vierge et les deux Enfants*, de la *Pentecôte*, de la *Séparation des apôtres*, s'exprimât en matière religieuse avec l'atticisme de langage et la hauteur de pensée d'un commis voyageur après boire, voilà ce qui laisse une impression déplaisante et pénible. Le contraste va ici jusqu'à la contradiction, et ne fait vraiment pas honneur à son caractère.

Décidément il vaut mieux ne voir de l'artiste que ses œuvres. Là nous ne risquons pas de nous heurter à l'un de ces brusques et désagréables contrastes. Ce n'est pas pourtant que Gleyre se soit toujours maintenu à la même hauteur, et qu'on doive s'attendre à

rencontrer en lui un idéaliste sans défaillance. M. Ch. Clément l'appelle le peintre du nu le plus chaste qu'on ait jamais vu. Il faut s'entendre pourtant. Cette chasteté est toute relative : c'est celle du goût, qui tâche de se modeler sur l'antique, qui s'abstient du lascif et du provocant comme d'une grossièreté. Sans rappeler les *Brigands romains* ni la *Pudeur égyptienne,* deux gaillardises assez risquées, mais du temps de sa jeunesse, ne serait-il pas excessif de décerner un brevet de chasteté au peintre de la *Danse des bacchantes,* de *Cléonis et Cydippe,* des *Baigneuses,* voire de l'*Innocence?* Comme André Chénier, auquel il fait songer par sa correction élégante, quelquefois laborieuse, par le rythme du dessin et le sentiment de l'antique, il a dans l'idylle des naïvetés feintes que je ne vous conseille pas de trop prendre au mot. Mais le sentiment du style, la recherche de l'idéal dans la beauté de la forme, dans les lignes pures et délicates du dessin, ne permettent jamais de confondre ses œuvres avec celles qui rabaissent l'art aux proportions d'un aphrodisiaque. Suivant un mot heureux de son biographe, Gleyre mettait à bien peindre le soin que l'honnête homme met à se bien conduire.

Dans quelques-unes de ses œuvres, ce peintre de la grâce a montré une vigueur toute virile ; dans beaucoup, une simplicité noble, large et hardie ; dans toutes, un goût dédaigneux des petits moyens d'effet comme des recherches excessives du pittoresque. S'il a laissé peu de tableaux achevés, on peut dire néanmoins qu'il a plus produit que la plupart de ses contemporains, car presque tout ce qu'il a produit restera. N'eût-il fait que le *Soir,* où se trouve exprimée avec un accent d'une douceur si pénétrante, dans une allégorie de la grâce la plus poétique, de la composition la plus harmonieuse et la mieux équilibrée, la mélancolie de l'homme arrivé à l'automne de la vie, qui voit fuir à l'horizon les fantômes divins de sa jeunesse, son nom mériterait de survivre comme celui d'un des poètes du pinceau.

Gleyre était né dans le canton de Vaud, le 2 mai 1806 ; mais dès l'âge de huit ans il était à Lyon, où il fit ses premières études dans l'atelier de Bonnefond et à l'école Saint-Pierre, et il se trouvait établi à Paris avant d'avoir atteint sa dix-neuvième année. La Suisse avait déjà fourni avant lui à l'école française Léopold Robert et le sculpteur des Grâces, James Pradier, sans parler de quelques autres moins illustres : c'est un contingent respectable.

A Paris, Gleyre mena une vie studieuse et pauvre. Il était d'une famille de paysans, et l'oncle qui l'avait recueilli dans sa jeunesse, après la mort de ses parents, était fort serré et fort peu sensible aux considérations artistiques. Il ne recevait que par petites sommes et à des époques irrégulières l'argent dont il avait strictement besoin, et il vivait dans une extrême pénurie.

En 1828, il partit à pied pour l'Italie avec deux camarades. Gleyre n'avait fait que des études primaires, et il ne sut jamais le latin. Son long séjour à Florence et surtout à Rome, où il séjourna plus de quatre ans ; son initiation aux incomparables chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la renaissance, dont ces deux villes sont remplies, contribuèrent largement à réparer l'insuffisance de sa première éducation. Son esprit et son instruction se développaient aussi au contact fréquent des hommes distingués avec qui il s'était lié à Rome : Orsel, Périn, Horace Vernet, Schnetz, Berlioz, Chenavard, Léopold Robert, qui s'était pris d'une amitié particulière pour ce jeune compatriote et lui prédisait un brillant avenir. De Rome, il partit pour l'Orient avec un riche Américain qui voulait emmener un dessinateur.

Cette tournée commença par la Grèce, qui excita son enthousiasme et où il travailla beaucoup. L'Acropole et le Parthénon achevèrent son éducation classique. Puis vinrent Constantinople, l'Égypte, la Nubie. Au Sennaar, il se brouilla avec son Américain, dont les procédés égoïstes et despotiques devenaient intolérables, et il se fixa à Khartoum, où il resta près d'un an. Il serait difficile aujourd'hui de lever entièrement le voile qui recouvre la plus grande partie de ce séjour en Orient. Tout ce qu'on sait de bien net, c'est que sa santé y fut profondément atteinte, d'abord par des ophtalmies qui faillirent le laisser aveugle, puis par une très grave dysenterie ; qu'on le porta mourant sur un caboteur qui faisait le trajet de Beyrouth, et que pendant la traversée il fut sur le point de rendre le dernier soupir sur le pont, où on l'avait roulé dans une couverture. L'air du Liban et les soins des lazaristes français finirent par le guérir. Lorsqu'il revint en France, en 1837, il était encore entre la vie et la mort. Ce voyage en Orient, qui ne devait durer qu'une année, en avait duré trois et demi, et c'est seulement au commencement de 1838 que Gleyre rentra à Paris, qu'il avait quitté dix ans auparavant.

Il revenait de cette longue excursion avec tout un arsenal d'études,

de vues, de croquis, quoiqu'il eût passé à Rome la plus grande partie de son temps à regarder et à rêver, et qu'il eût été souvent



BATAILLE DU LÉMAN

arrêté par la maladie en Orient. Longtemps il avait hésité et cherché sa voie, balançant entre l'école historique et l'école pittoresque,

qu'il devait finalement abandonner l'une et l'autre. Il tâtonna encore pendant quelques années après son retour à Paris ; mais, à partir de 1843, où il expose le *Soir,* il a définitivement trouvé. Dès ce moment, le peintre original, qui n'a pris aucun mot d'ordre, ne s'enferme dans aucune formule, ne s'est enrégimenté dans aucune école, qui n'est ni classique ni romantique ; le peintre inventeur et poète, l'idéaliste qui toutefois, loin de mépriser la nature, lui reste fidèle dans ses conceptions, les contrôle et les vivifie sur le modèle, dont il sait dégager les caractères les plus nobles ou les plus délicats, éliminer les trivialités et les mesquineries; le peintre qui a élevé la grâce et le sentiment jusqu'au style, « le frère d'André Chénier, » comme l'appelait Gustave Planche, a conquis une place à part qu'il ne perdra plus. Ses œuvres sont bien des *créations :* elles ne parlent pas seulement à l'œil par la pureté de la forme, elles parlent à l'esprit et à l'âme par l'expression qui s'en dégage et quelquefois par leur signification morale. Avec quelques croyances de plus, des idées moins étroites, un caractère plus calme, un esprit plus détaché d'une foule de passions et de préjugés politiques ou religieux, il se fût sans doute élevé plus haut encore, ou se fût maintenu d'un essor plus régulier et plus ferme à la hauteur qu'il avait atteinte.

PIERRE-CHARLES SIMART

Simart (1806-1857) ne fut pas un de ces hommes sans conviction pour qui l'habileté matérielle est le but suprême, qui obéissent sans la discuter à la fantaisie du moment, qui subissent en esclaves et flattent en courtisans les caprices de la mode et les variations du goût public.

Nul ne se fit jamais une plus noble idée de l'art que ce fils d'un humble menuisier de Troyes, enchaîné lui-même au rabot jusqu'à dix-sept ans par l'inflexible volonté paternelle, et qui eut à lutter contre des misères sans nombre avant de pouvoir enfin réaliser son rêve.

Il avait placé haut son idéal, et pour y atteindre s'était tracé une voie sévère dont il ne dévia jamais. Ce n'était pas chez lui affaire de tempérament personnel, comme les sceptiques aimeraient à le croire, ou comme ils cherchent du moins à se le persuader; ce fut le résultat d'un choix libre et raisonné, qu'il soutint sans défaillance, malgré les entraînements de l'exemple et les sollicitations des succès faciles. Dès qu'il lui fut démontré que là était la vérité, Simart conçut pour elle l'inébranlable fidélité de l'homme d'honneur au devoir. C'est même à ce point de vue particulier, et comme type d'une austère éducation artistique, que sa vie commande le plus puissant intérêt. Son biographe, M. Eyriès[1], nous le montre

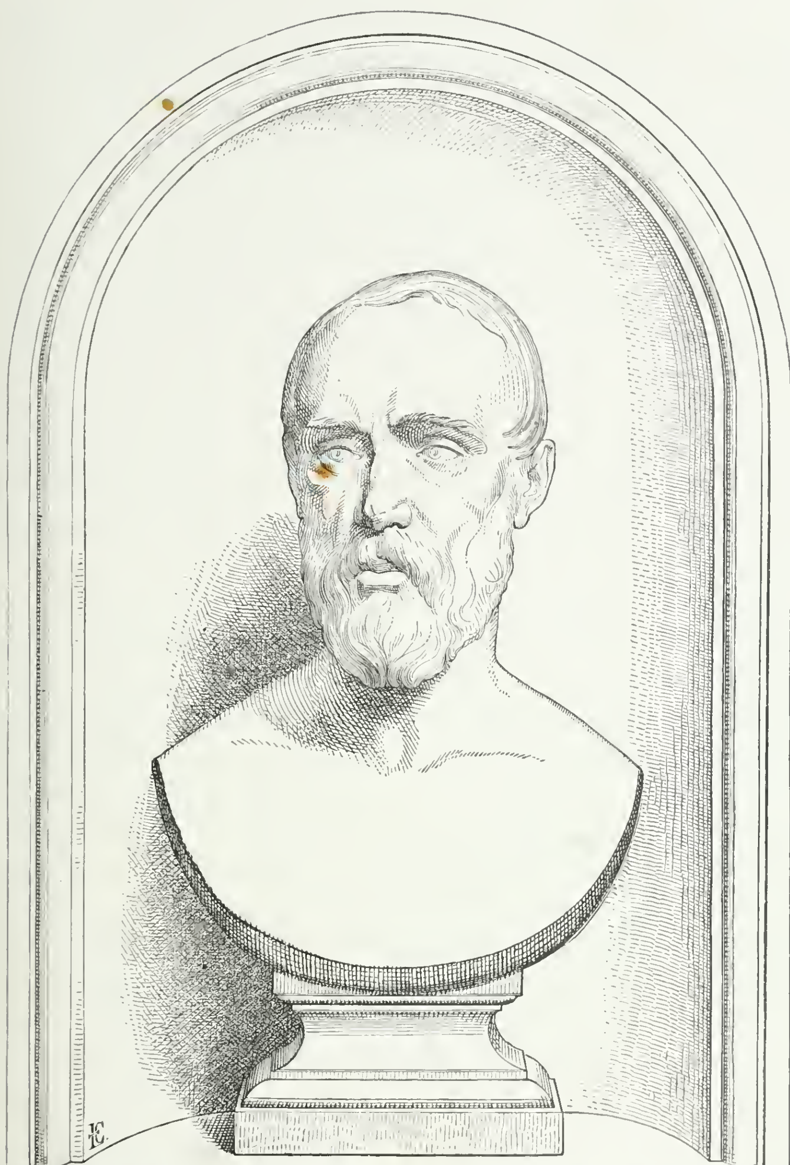
[1] *Simart, statuaire, membre de l'Institut. Étude sur sa vie et son œuvre*, par M. Gustave Eyriès. Paris, Didier, 1860, in-8°.

formé, par les maîtres et les protecteurs de sa jeunesse, à la vigoureuse discipline qui seule produit les œuvres durables ; luttant contre sa propre nature, jusqu'à ce qu'enfin, en dépit des résistances primitives, après bien des combats et des défaites, des découragements et des révoltes, l'artiste vainqueur des obstacles, et parvenu désormais à la sérénité de la conviction, s'élève progressivement, d'un pas chaque jour plus ferme et plus sûr, vers ces hauteurs qui semblent reculer toujours devant celui qui cherche à s'en rapprocher.

Pour Simart la sculpture était l'art sévère et pur par excellence, contenu par sa nature même dans des limites qu'il ne peut essayer de franchir sans péril pour sa dignité et sans compromettre sa propre existence ; ayant besoin d'idéal, comme l'homme a besoin d'air, et le cherchant d'abord dans la beauté physique, qui lui sert de degré pour monter à un idéal plus noble dans l'expression de la beauté morale. Il lui fallait la pureté de la forme, l'élévation du style, la dignité du sentiment, la sobriété des moyens et ce calme inséparable de la grandeur. Il trouvait sa théorie réalisée en types éternels dans les chefs-d'œuvre de l'antiquité, livres vivants où sont posées en même temps les lois et les bornes du genre.

Pour ma part, j'ai peu de goût pour les théories absolues et exclusives en fait d'art. Celui-ci, souple et large comme l'esprit humain, complexe et multiple comme l'imagination elle-même, ne peut se soumettre à des formules mathématiques : si le beau est *un* dans son essence, il a des faces diverses, et plus d'un chemin y conduit. Ce qui le prouve, c'est que les écoles les plus diverses peuvent se glorifier également d'avoir produit de grands artistes et de belles œuvres; car la condition la plus indispensable pour produire un ouvrage de génie, ce n'est pas de suivre tel ou tel système, c'est d'avoir du génie. Mais il n'en est pas moins vrai que, sous peine de professer un complet scepticisme, il faut bien reconnaître à certaines théories le mérite d'être plus conformes que d'autres à la nature et au but essentiel de l'art. A supposer qu'on trouve les idées de Simart trop rigoureuses, il est impossible du moins de contester leur élévation, et elles méritent le respect de ceux mêmes qui ne les adopteraient pas. On peut les combattre, on ne peut les mépriser comme celles d'un cœur bas et d'un esprit commun.

Il est beau de s'efforcer toujours de gravir la montagne par la



PIERRE · CHARLES · SIMART

MDCCCVII MDCCCLVII

voie rude et étroite des pèlerins de l'art, quand tant d'autres, se faisant des théories à l'usage de leur paresse ou de leur infirmité, suivent tranquillement la large route qui conduit aux faciles succès. D'ailleurs, ces idées n'étaient pas simplement basées en lui sur un de ces systèmes de fantaisie, comme chacun en fabrique au gré de ses propres tendances; elles reposaient sur une étude approfondie et une intelligence nette des conditions de la sculpture, et l'on ne peut appeler exclusive la théorie qui n'exclut que ce qui est contraire aux moyens dont un art dispose. La statuaire est bornée par sa nature même; sa sphère intellectuelle et morale est déterminée par ses conditions matérielles, et le cercle de ses ressources trace la limite des effets qu'elle doit poursuivre. Il semble à peu près aussi logique de lui interdire l'expression violente et passionnée que d'interdire à la musique la recherche des effets réservés à la peinture, et à la danse les déductions et les démonstrations de la philosophie.

Pour rendre la passion, la sculpture n'a que le mouvement des muscles et des membres, le jeu des traits de la physionomie; il lui manque la couleur, le bouillonnement du sang sous la peau, la mobilité et l'éclat des yeux. Elle doit donc se borner au degré de passion qui se peut exprimer avec ces premiers moyens, sans quoi elle sera conduite à les exagérer et à les dénaturer pour leur faire dire plus qu'ils ne peuvent, — en un mot, à sortir du vrai et du beau, sous prétexte d'agrandir ses effets. Les anciens ne se sont jamais mépris sur l'expression particulière à la sculpture; ils savaient le point précis au delà duquel la beauté physique et la beauté morale eussent été troublées, et ils avaient grand soin de choisir leurs sujets en conséquence, ou du moins d'en choisir le moment et l'aspect, de manière à ne jamais dépasser ce point. C'était là, du reste, le grand principe qui dominait chez eux toutes les branches de l'art. Comme les anciens, ses maîtres, Simart, tout en se préoccupant de l'expression, s'est appliqué à l'épurer, à la débarrasser des complications violentes où elle s'alourdit et s'abaisse, afin d'en dégager le rayon idéal. Pour lui comme pour eux, la sculpture, par l'austère sobriété des moyens dont elle dispose, par le calme auguste et majestueux qui lui semble commandé, par l'éclat et la solidité de sa matière, symboles visibles de sa grandeur, enfin, si je l'ose dire, par la blancheur même de son marbre, était en quelque sorte un art sacerdotal et religieux par essence, qui devait planer tou-

jours sur les cimes et ne jamais effleurer du pied les passions vulgaires.

En sculpture comme en peinture, deux grandes écoles se trouvent en présence, celle de la ligne et celle de la *couleur*, qui ne sont rien autre chose, en somme, que les systèmes désignés, dans ces derniers temps, par les mots vieillis de classique et de romantique. La perfection ne consiste pas dans l'une ou l'autre de ces qualités, mais dans leur équilibre et leur tempérament harmonieux. S'il est vrai pourtant que dans la peinture même, bien qu'elle éveille tout d'abord à l'esprit l'idée de couleur, le dessin soit la pierre angulaire, le point de départ, la condition générale et indispensable ; si l'on a pu remarquer, non sans raison, que la couleur a été la qualité dominante des écoles qui ont manqué d'élévation et d'idéal poétique, comme elle est encore presque toujours celle des artistes qui cherchent à la fois à faciliter leur tâche et à arriver plus vite au succès, à combien plus forte raison n'en est-il pas de même pour la sculpture? On sait ce qu'on peut entendre par le mot de couleur quand il s'agit de sculpture. L'usage a introduit ce terme et en a déterminé le sens. Il y a des statuaires qu'on appelle et qui se prétendent coloristes, parce qu'ils se flattent d'exprimer avec les contours du marbre les nuances que les peintres ne parviennent à exprimer qu'avec la couleur.

Toute une école surtout, dans une préoccupation excessive de la vérité et de la vie, s'applique à introduire dans ses productions cet élément indéfinissable, mais facile à reconnaître du premier coup d'œil, baptisé du nom de *pittoresque*. Si ce n'est pas chose absolument condamnable, lorsqu'elle est contenue en certaines limites, c'est du moins chose dangereuse et particulièrement déplacée dans la grande sculpture. Des hommes de génie : Michel-Ange, Puget, et après eux David d'Angers, en reculant la limite de leur art, pourront communiquer au marbre un mouvement dont il ne semblait pas susceptible, non toutefois sans tomber eux-mêmes dans quelques fautes contre le goût ; mais ceux qui n'auront pas leur génie pour triompher du péril conduiront l'art à sa décadence en le détournant de sa voie. Qui ignore, pour citer un exemple fameux, ce que cette préoccupation du pittoresque a fait du cavalier Bernin?

Ce pittoresque à l'allure ondoyante, à la physionomie multiple et variable, aux traits contournés, esclave des caprices journaliers de

la mode, était l'objet d'une insurmontable aversion pour Simart, qui ne fit jamais aucune concession à ce qu'il considérait comme la ruine même de l'art. En haine du pittoresque, il s'enferma dédaigneux et fier dans le sanctuaire de son idéal, contemplant face à face cette beauté une et sévère qu'il s'épuisait à reproduire, et ne voulant pas abaisser à ces jeux de la fantaisie l'art abstrait, laborieux et durable qui prête une voix grandiose aux demi-dieux antiques comme aux héros modernes, semble créé tout exprès pour la décoration des palais, des temples et des tombeaux, et commande l'austérité de la méditation par les lenteurs et la fatigue même du travail.

Ce que nous avons dit suffit pour expliquer à quel point Simart portait le culte de l'antiquité, c'est-à-dire celui de la tradition. Ce fut le sujet de nombreuses attaques contre lui. Les uns lui reprochaient ses choix mythologiques, d'autres son habitude de reproduire les formes anciennes (le nu, le costume grec, etc.) dans les sujets modernes. L'amour de Simart pour la mythologie et l'antiquité tenait à ses principes classiques et aux innombrables ressources qu'elles fournissent à la statuaire, dont elles resteront le domaine de prédilection. C'était simplement chez lui l'amour de la forme et de la beauté pures ; et, quoi qu'en aient pu penser certains critiques trompés par les apparences, cet amour était si peu exclusif, qu'il s'alliait sans effort au goût pour les sujets chrétiens et à l'admiration des peintres d'avant Raphaël, auxquels il trouvait une naïveté d'inspiration et une simplicité de moyens qui les rapprochaient de l'art grec. Il n'est pas besoin de dire à quiconque connaît ses œuvres, depuis l'*Oreste* jusqu'à l'*Art demandant ses inspirations à la Poésie,* cette dernière et charmante création du savant artiste, que jamais le nu n'est chez lui une provocation aux sens ; s'il revient si fréquemment dans ses statues, n'y voyez pas seulement un acte de respect pour la vieille et constante tradition, mais aussi la soumission pleine de zèle aux lois particulières d'un art qui vit surtout par la forme, et qui s'est toujours appliqué à démêler sous ses voiles, pour les étaler en plein jour, les harmonieuses proportions du beau visible et sensible. Il est impossible de jamais confondre les nobles et sévères études de Simart avec les spéculations sur le vice dont la statuaire a eu trop fréquemment à rougir.

La reproduction des formes de l'antiquité, si souvent féconde



LA MINERVE CHRYSÉLÉPHANTINE

dans les œuvres de Simart, parce qu'il se les était en quelque sorte appropriées par un travail d'assimilation, et qu'il les renouvelait par un cachet d'originalité personnelle, semble avoir atteint son excès dans les bas-reliefs du tombeau de Napoléon Ier. On est troublé par ce costume antique, résolument appliqué à des sujets si modernes, comme la *Centralisation administrative,* la *Création de la cour des comptes,* le *Concordat,* etc. On supporte encore aisément, grâce aux complicités de la légende et de l'imagination populaire, un Napoléon taillé en Jupiter Olympien ; mais des conseillers d'État revêtus de la toge ont quelque chose d'inquiétant pour nos yeux et notre esprit. M. Eyriès lui-même, par la multitude et le développement extraordinaire des raisons qu'il accumule pour justifier Simart sur ce point, semble témoigner qu'il a bien senti la nécessité de cette justification.

Je me serais gardé d'exprimer un dissentiment, malgré ma conviction sur l'accord qui doit exister entre le fond et la forme, et sur les variations extérieures que doivent nécessairement entraîner ces variations intimes des sujets, s'il s'était borné à le défendre par les circonstances particulières de la cause, et, comme on dit au barreau, *dans l'espèce,* au lieu de vouloir ériger une exception en principe exclusif.

D'abord il faut se reporter par la pensée à la crypte funèbre pour laquelle ces bas-reliefs ont été faits, afin de remonter, par l'impression matérielle et morale des lieux, au diapason de l'artiste, à la solennité du style qu'il a dû adopter et de l'effet qu'il a poursuivi. Ensuite la nature des sujets qui lui étaient officiellement imposés, sujets abstraits, mieux faits pour la plume que pour le ciseau, tels que le *Code civil,* l'*Organisation des grands travaux,* la *Centralisation,* etc., lui faisait une loi de l'allégorie, qui appelle presque nécessairement les formes consacrées par la tradition, et qui eût été à la fois mesquine et inintelligible sous l'accoutrement moderne.

Par la nécessité de donner un lien commun et une pensée mère à toutes les parties de son travail, Simart avait été conduit à la conception d'une figure symbolique du génie de l'empereur, présidant à chacun des actes désignés par le programme, et formant le centre et la clef de voûte de chaque bas-relief; cette conception première devait naturellement former à son image tout l'ensemble de l'œuvre. Peut-être le génie de l'empereur ne nous fût-il pas apparu

moins grand sous la redingote grise que dans cette demi-nudité olympienne, qui est le costume officiel des apothéoses de l'art ; en tout cas, Simart pouvait couvrir son héros des larges plis du man-



MÉDAILLON DE LA GRAVURE FRANÇAISE : JEAN PESNE

teau impérial, comme il l'a fait pour la statue destinée à la *cella* du tombeau, sans crainte de déroger à la majesté du sujet. Mais l'adoption de ce parti entraînait une exacte reproduction du cos-

tume ordinaire pour les autres personnages, et l'habit moderne, avec ses formes étriquées, contraires à la beauté des lignes et au grand style, se dérobant aux formules consacrées de l'allégorie, qui étaient nécessaires à Simart en pareille matière pour dégager nettement la synthèse de l'idée du fourmillement de détails, soumises d'ailleurs aux variations des modes, qui les condamnent presque infailliblement au ridicule après quelques années, avait de quoi effrayer un sculpteur.

C'est surtout dans les sujets d'un intérêt général et d'une haute signification philosophique que Simart jugeait indispensable l'emploi de ces formes immuables en usage depuis deux mille ans, et destinées à être éternellement comprises : elles étaient pour lui comme une de ces langues liturgiques et sacrées qui, au milieu des ruines incessantes des idiomes vulgaires, restent debout, pieusement gardées par les prêtres pour la célébration des mystères, et pour parler à l'homme le langage éternel de Dieu.

Il ne faudrait pas croire pourtant que ce fût un homme exclusif, et que la mythologie et l'antiquité l'eussent pris tout entier. L'auteur des frises du château de Dampierre, *l'Age de pierre* et *l'Age d'or,* et des bas-reliefs d'*Orphée,* exécutait en même temps, pour la cathédrale de Troyes, cette magnifique *Vierge,* debout avec son enfant devant elle, d'un sentiment chrétien si délicat et si pur, de lignes si chastes, d'une beauté si noble. Le *restituteur* de la *Minerve chryséléphantine* de Phidias avait emprunté à la vie de Tobie le sujet de plusieurs compositions. Le sentiment religieux, sous l'empire d'une foi tardive, mais préparée de longue main et mûrie par les événements et la réflexion, allait s'affermissant en lui par degrés sans rien enlever à son culte d'artiste pour l'antiquité mythologique et sans en souffrir. Suivant le mot d'Orsel, il rêvait, sur la fin de sa vie, de « baptiser l'art grec », c'est-à-dire de mettre l'âme chrétienne sous les belles formes du paganisme. Même en dehors des sujets chrétiens, et jusque dans la recherche de la beauté matérielle, c'était un spiritualiste, toujours les yeux levés vers l'idéal, visant à animer et à relever le corps par le rayonnement de l'esprit, et revêtant la matière elle-même comme d'un voile de dignité morale, par la noblesse et la pureté des lignes, la sobriété, le calme et l'élévation du travail.

Du reste, il s'efforça toujours d'accorder l'imitation de l'antiquité avec celle de la nature, comme le culte de l'idée avec celui

du réel : sa gloire est d'avoir su fondre ces deux éléments avec tant de sagesse et d'harmonie, que l'un n'empiète jamais sur l'autre.

Le système suivi par Simart n'est pas de ceux qui donnent la popularité : il le savait et ne s'en étonnait pas. L'austérité de ses convictions, qui se traduisait sans déguisement dans ses œuvres, eut pour inconvénient de l'isoler de la foule, sur laquelle il n'exerça pas d'action immédiate ; mais il croyait que l'art n'est pas libre de descendre de son piédestal et de déroger un moment aux lois inflexibles du beau.

L'art est une Muse, et toute Muse est ailée, a dit Platon. Il plane au-dessus de la multitude, et ne s'adresse qu'aux esprits d'élite; non qu'il doive éloigner et mépriser les autres, mais il faut qu'il les élève jusqu'à lui au lieu de s'abaisser jusqu'à eux. Simart est un de ceux qui ont le plus travaillé à cette lente et forte éducation de la masse intelligente ; c'est peut-être celui qui, s'il eût vécu, était le plus propre à la détacher des mièvreries et des afféteries du joli, pour la faire monter peu à peu jusqu'à la sévère conception du vrai beau. Par cette étude sommaire et très incomplète, je serais heureux d'avoir pu du moins faire apprécier à quelques-uns de mes lecteurs ce noble artiste, qui ne prostitua jamais son inspiration ni à la cupidité de l'or, ni au service des passions mauvaises, ni même, — effort plus difficile et plus rare, — au désir légitime de la renommée.

Charles Simart mourut, avant d'avoir accompli sa cinquante et unième année, d'un accident vulgaire : une chute faite en descendant d'omnibus. Il avait été, cinq ans auparavant, élu membre de l'Institut, en remplacement de son maître, Pradier, dont la grâce molle et efféminée diffère totalement de son art austère.

Le fronton du pavillon Denon, au nouveau Louvre, fut l'une de ses dernières œuvres; et la dernière qu'il exposa, en 1855, *la Minerve du Parthénon,* restituée, sur la demande et aux frais du duc de Luynes, ce Mécène des beaux-arts, d'après les textes et les monuments figurés, et qui excita, il faut le dire, plus de curiosité que d'admiration. L'ivoire, l'or et les pierres précieuses formaient la matière de cette statue, œuvre de recherches considérables et d'un travail prodigieux, portant la Victoire ailée dans sa main droite, la gauche tenant une lance et s'appuyant sur un bouclier dont la partie concave représentait le combat des Amazones et des Athéniens, la partie convexe le combat des dieux et des géants;

sur les sandales était figurée la querelle des Centaures et des Lapithes; enfin, sur le piédestal, Pandore recevant les dons des dieux, le tout d'après la description de Pausanias, qui avait également servi de guide pour le casque et la tunique. Les difficultés d'un pareil ouvrage étaient immenses, et il ne pouvait guère charmer que des érudits, des archéologues et des lettrés.

En mourant, Simart laissait inachevés *l'Art demandant son inspiration à la Poésie,* groupe en marbre auquel Duret mit la dernière main, et plusieurs des frises destinées à remplacer, dans le château de Dampierre, les panneaux décoratifs dont Ingres s'était chargé d'abord, et auxquels il avait ensuite renoncé. La ville de Troyes a consacré plusieurs salles de son musée à recevoir les modèles en plâtre de ses productions, et on ne peut les parcourir sans concevoir la plus haute estime pour la forte unité et la dignité de ce talent qui, comme l'a bien dit M. Henri Delaborde, n'a fait aucune concession au caprice ou au faux goût, mais, tout en s'attachant fermement à la cause du beau classique, a consenti à en rajeunir les termes, et, quoique ses œuvres manquent assez souvent de cet accent personnel, intime et inattendu qui les vivifierait, n'a cependant pas sacrifié son indépendance au culte fervent de l'antiquité.



NARCISSE DIAZ

Virgile-Narcisse Diaz, ou plutôt don Virgilio-Narcisso Diaz de la Peña, naquit à Bordeaux, en 1809, d'un partisan de Ferdinand VII réfugié en France. Sa peinture, vraie peinture d'hidalgo, lumineuse et ronflante, était en harmonie avec son origine et avec son nom. Seulement les personnes romanesques qui aiment à se figurer l'artiste d'après ses œuvres, et se forgent ainsi un type idéal bien rarement conforme à la réalité, fussent tombées de leur haut si on les eût mises en face de ce petit vieillard à figure énergique, à longue barbe grise en broussaille, à l'œil brillant, mais habituellement caché derrière des lunettes, à la jambe de bois, maigre, fantasque et brusque, toujours la pipe à la bouche et rebelle à toutes relations mondaines. Comme le père Corot, Diaz gardait toute sa poésie pour ses toiles.

Il débuta au Salon de 1831. Pendant dix à douze ans, il chercha sa voie. Peu à peu son originalité se dégagea. Dans les sujets de natures très diverses où le poussait son caprice, et qui se partageaient à peu près également entre le paysage et la mythologie galante, on le vit rechercher de plus en plus le charme du coloris et ces jolis effets de lumière dont son nom rappelle aussitôt le souvenir.

Diaz avait fait un tableau religieux dans sa jeunesse : l'*Adoration des bergers*. Il en parlait en souriant, comme d'un papier peint, et il ne renouvela jamais cette tentative. En 1848 il lui prit la fantaisie non moins étrange de concourir pour la figure symbolique de la République; mais sa brosse distraite glissa si bien sur la pente accoutumée qu'il fit une Vénus, véritablement trop riante et trop aimable, même pour la République athénienne de Gambetta, dont on ne parlait point encore. Malgré tous ses charmes, la Vénus républicaine de Diaz ne séduisit pas ses juges, et il renonça à la peinture officielle pour rentrer sur son terrain, d'où il ne sortit plus.

Peintre de paysage ou peintre de genre, c'était un poète qui transformait la réalité en l'habillant des couleurs de la fantaisie. Il était resté fidèle à l'Olympe : Vénus et Diane, l'Amour et les Nymphes, baigneuses et odalisques, quand ce n'étaient pas simplement des bohémiens et des braconniers, ou même de petits enfants, comme le frère et la sœur de son joli tableau de l'*Écureuil*, se jouaient sous ses arbres que Phébus criblait de flèches d'or. Son imagination lumineuse évoquait d'éblouissantes visions et faisait revivre les bonnes fées d'autrefois dans ses forêts enchantées. Il voyait la nature à travers un voile de cinabre et d'ocre jaune. Il prodiguait les formes coquettes et les couleurs éclatantes, et l'on eût dit qu'il broyait sur sa palette des rubis, des topazes et des émeraudes. Mais surtout il semblait qu'il eût acheté de quelque magicien un rayon de soleil enfermé dans une fiole et qu'il s'amusât à le faire gambader à travers tous ses tableaux. Son pinceau est fée. Les juges que ne désarmait point la grâce de ses caprices notaient d'un ongle sévère les incorrections de son dessin peu précis, et l'accusaient d'inventer des arbres en mêlant deux ou trois essences au besoin, comme les alchimistes mélangeaient les métaux pour en tirer de l'or. Je ne sais plus qui disait de Diaz : « Il fait porter des oranges à ses pommiers. » Le mot est joli, et il indique à merveille le caractère de son talent.



L'ÉCUREUIL

Il ne faut point regarder ses figures de plus près que ses arbres : leur beauté ne résisterait pas toujours à un sérieux examen. Souvent les formes sont un peu rondes, les types un peu banals, les draperies un peu lourdes. Ce coloriste éclatant resta toujours, malgré des efforts et des progrès que je ne veux pas nier, un dessinateur assez mou et d'une science médiocre. Il est clair aussi qu'il n'a jamais fait preuve que d'une invention bien pauvre. Les mêmes sujets renaissent perpétuellement sur ses toiles. Comme les petits maîtres du XVIIIe siècle, il est, à sa manière, un peintre des *fêtes galantes.* Mais ce qui sauve son œuvre, c'est cette qualité indéfinissable, la grâce, « plus belle encor que la beauté ; » c'est la lumière et la couleur, c'est le sentiment poétique qu'il allie à l'étude de la nature et qui lui donne des ailes. Il y a comme un coup de soleil sur chacune de ses toiles, comme un reflet du Corrège et de Prudhon dans l'*Amour captif,* l'*Amour désarmé,* la *Diane chasseresse* et tant de sujets analogues qu'il a répétés vingt fois, en se fiant pour les varier à la richesse inépuisable de son éblouissante palette. Diaz se rattache évidemment à eux sans les imiter : il est un cadet de la famille.

En son bon temps, c'était un grand séducteur que Diaz. Comment résister à ces belles nuances ambrées, ces tons lumineux et chauds, ces demi-teintes exquises, ces délicates transparences, ces éclatants rayons de soleil tamisés par les arbres, et tombant comme une pluie d'or et de perles sur les blanches épaules des nymphes couchées dans les herbes, avec tous ces sourires, toutes ces grâces, toutes ces minauderies, qu'on lui pardonnait en les voyant si charmantes? Mais vers la fin, et même assez longtemps avant la fin, Diaz avait déjà bien perdu. Dès 1855, le coloris blafard des *Dernières larmes* soulevait les critiques des juges les plus bienveillants. Sa dernière exposition date de 1859, quoiqu'il ne soit mort que vers la fin de l'année 1876. Elle était considérable par le nombre, — neuf tableaux ou portraits, — mais constatait une décadence profonde. Son talent, qui n'avait jamais été bien robuste, s'y montrait en pleine décomposition. La grâce y dégénérait en une lourde afféterie ; sa manière était devenue du maniérisme ; sa mythologie, d'un sensualisme à la fois provocant et fade, dégénérait en une exhibition de femmes nues dans toutes les postures et sous tous les aspects. Ici il confondait la lumière avec la blancheur; là, comme dans l'*Amour puni,* il semblait avoir peint un vieux thème décora-

tif sur porcelaine; ailleurs, comme dans la *Mare aux vipères,* l'effet, au contraire, était laborieusement cherché par l'abus du bitume et plus étrange que vrai. Rien de gauche comme sa *Fée aux joujoux,* qu'il ne faut pas confondre avec la jolie *Fée aux perles.* Çà et là le Diaz d'antan se retrouvait encore dans quelques exquises demi-



TÊTE A LA SANGUINE

teintes; mais la mollesse et l'inconsistance du dessin, le papillotage du coloris, la touche cotonneuse, les tons crayeux de la carnation, saupoudrée de poudre de riz ou enduite de blanc de céruse, une sorte de mièvrerie pesante et de mignardise empruntée, faisaient ressembler la plupart de ses toiles à celles d'un maladroit imitateur.

Le vrai Diaz n'a guère duré plus d'une dizaine d'années : de 1844, où il expose la *Vue du Bas-Bréau,* le *Maléfice* et surtout la *Descente des Bohémiens,* à 1855. Alors il est dans toute sa gloire et dans

tout son éclat : on se dispute ses tableaux, il ne peut suffire aux commandes; la jeune école l'inscrit, avec Delacroix et Decamps, parmi ses maîtres préférés; pas une galerie qui ne veuille avoir son Diaz; la complainte de Barbizon célèbre en style burlesque les *pétarades* de Monsieur Diaz de la Peña; Théophile Gautier fait son apothéose; Thoré lui consacre tout un chapitre dans son Salon de 1846.

Sa fécondité est inépuisable, dit-il. En un jour il vous ferait vingt esquisses toutes différentes, avec des éléments qui sont pourtant les mêmes : du soleil, des arbres, de la peau veloutée, des étoffes brillantes. Rien n'est plus égayant que ses tableaux. Ce sont des fleurs, des pierres précieuses, du printemps et du beau soleil. Et il passe en revue les nombreux envois de Diaz : le *Jardin des Amours,* les *Délaissés,* l'*Abandon,* la *Léda,* la *Sagesse,* la *Magicienne,* toutes ces féeries galantes se déroulant dans un cadre de paysage enchanté, — en évoquant le souvenir de Corrège, de Watteau, voire de Velasquez et de Claude Lorrain. Seulement Claude Lorrain répand le soleil partout, sur les horizons perdus, sur la mer infinie, avec la sérénité de la nature; tandis que Diaz prend un coin de forêt, un intérieur de harem, un bocage mystérieux, et agace la lumière pour en tirer mille coquetteries et des effets imprévus. Ses tableaux sont des visions. Son grand artifice, sa supériorité extraordinaire, c'est la qualité de la couleur, qui est toujours déterminée par la lumière : il ne vous montre pas un arbre ou une figure, mais l'effet du soleil sur cette figure ou sur cet arbre.

C'est à la courte et brillante période dont nous venons de parler qu'appartiennent les deux séduisants *tableautins* du Luxembourg : l'*Amour désarmé* et les *Bohémiens,* deux motifs qu'il a traités plus d'une fois. Si l'on n'était prévenu par le catalogue, personne ne se douterait que ses bohémiens sont des bohémiens : tout ce qui permet de leur donner ce titre, c'est un certain négligé de costume, mais qui n'en a que plus de charme. Sur ces vêtements à la diable, de couleurs voyantes, jetez un rayon de soleil, et voilà nos bohêmes qui paraissent vêtus de pourpre et d'or. Cette symphonie de tons chauds et gais chante au passage une chanson si vibrante, que le plus morose n'y saurait demeurer insensible.

Je revoyais récemment, dans l'incomparable galerie de M. S., *Vénus et Adonis* et la *Diane;* ce sont, en vérité, deux diamants que ces tableaux, le dernier surtout, qui a une importance exceptionnelle

dans l'œuvre de Diaz, et que j'ai retrouvé à l'exposition dite des cent chefs-d'œuvre, en faveur des écoles libres : tout en marchant d'une allure vive et fière au milieu de ses nymphes, Diane puise une flèche dans le carquois d'un petit Amour. On ne saurait rien rêver de plus lumineux, de plus poétique, d'un mouvement plus heureux et plus séduisant. Devant cette toile charmante, le nom du Giorgione vient naturellement à l'esprit.

Quel dommage qu'un peintre si richement doué ait gaspillé ses dons au hasard d'une fantaisie sans règle et sans mesure! Il lui a manqué de savoir diriger et discipliner son talent. Il avait l'influence secrète, et son astre en naissant l'avait formé peintre; mais, à force de se prodiguer avec insouciance, il a mis dans son œuvre autant de perles fausses que de diamants, autant de pièces de cuivre que de louis d'or.

HIPPOLYTE FLANDRIN

Il y a des hommes dont on ne comprend bien la valeur qu'après les avoir perdus, et dont la vie n'apparaît dans toute sa lumière qu'à la mort. Le jugement solennel auquel l'Égypte soumettait ses rois, précipités du trône à la tombe, l'opinion le recommence pour tous les rois de la pensée et de l'art, et elle démêle aussitôt, avec un instinct infaillible, les souverains légitimes des monarques de théâtre et des usurpateurs. Les mensonges de la mise en scène, le blanc, le rouge, les paillettes et les oripeaux, l'encadrement du décor et l'auréole de la rampe, tout cela s'évanouit, et les figures illustres se dégagent du brouillard qui cachait la beauté des unes et la laideur des autres, qui servait de masque à celles-ci et de voile à celles-là, à mesure que le soleil de la postérité s'élève sur leur tête.

Peu d'œuvres et peu de vies ont plus à gagner à cette lumière impartiale que la vie et l'œuvre d'Hippolyte Flandrin. A mesure qu'on s'éloigne de lui, la distance, qui rétablit les perspectives, permet de discerner plus nettement sa place et sa hauteur dans l'ensemble un peu confus de l'art contemporain. Sa pure renommée, due tout entière au mérite personnel, qui ne demanda jamais rien à l'intrigue, au charlatanisme ni à la camaraderie, n'a pas à craindre la destinée de ces gloires factices et tapageuses, montées sur des échasses et boursouflées de vent, que la critique peut crever à petits coups d'épingle, et qui se dégonflent peu à peu jusqu'à

ce qu'il n'en reste plus rien qu'une enveloppe vide et flasque. Tant qu'il vécut, beaucoup prirent au mot une humilité que son exagération n'empêchait pas d'être très sincère ; sa modestie fit tort à sa réputation dans l'esprit de ces juges paresseux ou superficiels qui sont toujours prêts à se payer d'apparences, à se laisser duper au bruit, à prendre comme règle de leur opinion celle que savent suggérer sur leur propre compte ces habiles dont le public mesure le talent à la hauteur de leur orgueil.

Loin de chercher à se marquer une place à part, Flandrin sembla toujours prendre plaisir à se mêler dans la foule, à s'effacer derrière ses maîtres, à se confondre dans les rangs de ses rivaux et même de ses inférieurs. A le voir aussi soigneux de se dérober à l'attention que les autres de se mettre en relief, on eût dit que, par une exception bien rare, presque unique, la gloire lui faisait plus de peur que d'envie. C'était une de ces âmes recueillies qui s'épanchent discrètement, qui ne sont à l'aise que dans les petits groupes choisis où elles se sentent comprises, aimées, soutenues, qui poussent la réserve jusqu'à une sorte de pudeur craintive, dont la force même a plus de concentration profonde que de hardiesse et d'élan, et qui cherchent le demi-jour pour s'y épanouir à l'aise. Le succès ne lui était cher que pour en faire remonter l'honneur au grand art dont il était le représentant, à l'*école* dont il démontrait la force par ses œuvres, et à son glorieux chef. La mort l'a mis à cette place qu'il n'eût pu se voir assigner de son vivant sans confusion et sans une sorte d'effroi, et il est permis aujourd'hui de considérer comme un maître celui qui ne voulait être et ne se croyait qu'un disciple.

I

Par une coïncidence heureuse, en même temps que l'exposition posthume des ouvrages d'Hippolyte Flandrin au palais de l'École des beaux-arts nous montrait l'artiste dans l'ensemble de sa trop courte carrière, ses *Lettres et Pensées*, publiées avec un soin pieux par M. le vicomte Henri Delaborde[1], nous faisaient pénétrer dans

[1] Un volume in-8°, orné du portrait de Flandrin et enrichi de plusieurs *fac-simile* de lettres; chez Plon.



Em Berthault imp. – Tours BINGHAM

HIPPOLYTE FLANDRIN

la connaissance intime de l'homme. L'homme et l'artiste se valent chez Flandrin, ou plutôt ils ne font qu'un. Sa vie et ses œuvres méritent un respect égal et une égale admiration; les mêmes enseignements de dignité et d'élévation morale s'en dégagent, et jamais il ne nous a été donné de rencontrer un plus parfait accord entre les inspirations de l'âme et celles de l'intelligence, entre le caractère et le talent.

Les lettres de Flandrin ont ce cachet particulier de simplicité presque naïve qui caractérisa toute sa carrière, et qu'on retrouve dans celles de Corneille, de Racine et de Boileau, ces *bourgeois* de génie, qui croyaient, comme lui, que l'art n'est nullement incompatible avec une vie rangée, des opinions paisibles, des mœurs douces et l'exercice des vertus domestiques. Vous n'y verrez ni tirades prétentieuses, ni théories et dissertations esthétiques, ni confidences à grand orchestre où l'auteur prend soin de se draper sur un piédestal, en adressant ses révélations à la postérité pardessus l'épaule de ses correspondants. Nulle part il ne songe à développer son système ou à plaider sa cause, à faire valoir son talent ou ses services, à convertir les gens à ses idées ; il ne songe qu'à raconter à ceux qu'il aime tout ce qui lui arrive, ses travaux, ses impressions, ses espérances, ses joies, ses tristesses, en laissant libre cours à l'expansion de ses sentiments intimes. Ces lettres, écrites au courant d'une plume qui lui était moins familière que le pinceau, n'ont rien des qualités littéraires qui donnent une si piquante saveur à certaines correspondances, et on aurait peine à en détacher une page qui pût figurer dans une anthologie. On y rencontre autre chose, et mieux que cela : l'histoire d'un noble talent par l'histoire d'une belle âme. Cette simplicité extrême, qui est à la fois un trait de caractère et une garantie de sincérité parfaite, rend la correspondance de Flandrin d'autant plus précieuse pour nous.

Dans cette révélation involontaire, qu'il n'avait ni prévue ni souhaitée, il apparaît *ex abrupto,* tel qu'il fut toujours : non sans chaleur, ni même parfois sans passion, mais sans un atome d'orgueil, d'égoïsme, voire de personnalité. M. Delaborde a exaucé pour Flandrin, en publiant ses lettres, ce vœu d'un ancien qui souhaitait que chaque homme eût une fenêtre à la poitrine.

Regardons par la fenêtre dans cette âme et dans cette vie transparentes qui n'ont rien à cacher.

La correspondance commence en 1829. A peine âgé de vingt ans, Hippolyte venait de faire à pied, avec son frère Paul, l'inséparable compagnon de toute son existence, la longue route qui sépare Lyon de Paris, ces cent vingt lieues qu'il devait parcourir six fois encore de la même manière. Entraîné de bonne heure vers la peinture par une vocation irrésistible, que n'avaient pu arrêter ni les alarmes d'une mère qu'il adorait, ni même la triste expérience de son père, il avait économisé sou à sou pendant des années, en fabriquant des vignettes, des rébus pour les confiseurs, des pierres lithographiques qu'on lui payait quinze francs quand elles comprenaient vingt sujets bien comptés, la somme strictement nécessaire pour aller s'établir à Paris, où il voulait perfectionner ses études. Dès le début, Flandrin eut à lutter contre d'innombrables obstacles matériels, dont il ne vint à bout qu'à l'aide de cette énergie douce et patiente, mais indomptable, qu'il cachait sous la plus frêle enveloppe. C'est le premier enseignement de cette vie, qui en renferme tant d'autres. Les jeunes artistes y apprendront le courage, la persévérance, le dévouement au devoir, en voyant à quel prix Flandrin acheta son talent et sa position, sans croire les payer trop cher.

Il fallait d'abord s'installer au meilleur marché possible. Les deux frères louèrent en commun une chambrette au cinquième étage, sur le quai de la Cité ; elle coûtait cent quarante francs par an, et ce ne fut pas sans maudire la cherté des loyers qu'ils se résignèrent à ce cruel sacrifice.

« Notre mobilier, écrivait Hippolyte à son père, est composé d'un lit, d'une table, de deux chaises, d'un chandelier et d'un pot à l'eau. J'oubliais le balai. Ainsi, de Lyon tu peux voir notre ménage, que nous tenons aussi propre et aussi bien rangé que possible. »

On se levait à cinq heures, puis on allait *sentir le bon air* au Luxembourg, en causant d'art et d'avenir. — Ah ! cher jardin du Luxembourg, combien n'en as-tu pas abrité, sous l'ombrage paisible de tes grands platanes, de ces promenades matinales où la jeunesse laborieuse, celle qui n'a pas dansé la veille jusqu'à minuit à la closerie des Lilas, se console du présent en songeant au futur ! — A six heures on se mettait au travail, jusqu'à six heures du soir. Le déjeuner coûtait cinq sous à chacun ; le dîner montait à quinze sous. Il faut lire ces détails, donnés à chaque page avec une sim-

plicité touchante, presque enfantine, sans une plainte, sans la moindre arrière-pensée d'amertume, dans la première partie de cette correspondance, qui m'a si souvent rappelé les lettres de Mozart à sa mère, quand il courait le monde. Le père répondait par des encouragements mêlés de conseils. Il recommandait l'économie! « Je t'assure que nous en faisons usage, disait Flandrin... Depuis que nous sommes ici, je ne crois pas avoir dépensé un sou inutilement. » Il le conjurait de ne pas contracter de dettes : « Oh! de ce côté-là, tu peux être tranquille, écrivait le fils; j'aimerais mieux faire les plus grands sacrifices. »

Ce *j'aimerais mieux,* rapproché du tableau dont nous venons de résumer quelques traits, n'est-il pas d'une naïveté incomparable? C'est la contre-partie de l'éloge de la pauvreté tracé par Senèque sur un pupître d'or. Dans sa moitié de chambre à cent quarante francs par an, et devant ses dîners à quinze sous, Flandrin se trouvait heureux et riche : il se reprochait l'argent qu'il coûtait à sa famille, et dès que vinrent les premiers travaux il s'ingénia sans cesse, dans l'ardeur de sa piété filiale, à mettre de côté, sur un revenu à peine suffisant pour le faire *vivre de faim,* une cinquantaine de francs qu'il était tout joyeux d'envoyer à sa mère. Mais, en attendant, la nécessité allait donner une nouvelle force aux conseils paternels. Cette vie d'anachorète, pour laquelle semblait avoir été faite la devise des stoïciens : *Abstine et sustine,* ne tarda pas à lui sembler fastueuse, et pour ne point contracter de dettes il fallut, en effet, « faire des économies. » Le prix du dîner dut suffire bientôt à la journée tout entière, et à certains jours vous eussiez vu le futur membre de l'Institut attablé à un cornet de papier devant les friturières du pont Neuf, et partageant fraternellement avec Paul les trois portions de pommes de terre achetées, au prix de trois sous, sous les yeux du bon roi Henri, qui voulait que chacun de ses sujets pût mettre la poule au pot.

Béranger a chanté — de loin — cet heureux grenier de vingt ans, qu'on ne trouve jamais si beau que lorsqu'on l'a quitté pour n'y plus revenir. Mais la chambrette du quai de la Cité n'avait rien de commun avec la joyeuse mansarde du chansonnier : on y travaillait, on y priait Dieu, et Lisette n'était pas là.

Dans l'inventaire du mobilier dressé par Hippolyte, on a vu qu'il ne parlait ni de cheminée ni de poêle : c'est qu'il n'en avait pas. Et justement, afin que rien ne manquât à son apprentissage de la vie,

comme si la Providence eût voulu lui imprimer profondément le respect de son talent par le souvenir de ce qu'il lui avait coûté, le premier hiver qu'il passa à Paris fut l'hiver hyperboréen de 1829 à 1830. Sans feu, sous les toits, dans une mansarde ouverte aux quatre vents du ciel, les deux frères poursuivaient courageusement la tâche commencée, tant que leurs mains crispées et bleuies ne laissaient pas tomber la palette. Quand l'huile de leurs couleurs était gelée à côté d'eux, pour ne pas mourir de froid ils n'avaient d'autre ressource que de se réfugier au lit, et là, s'il leur restait de quoi laisser une heure la lampe allumée, ils se lisaient tout haut l'un à l'autre quelque volume où ils cherchaient à compléter les lacunes de leur instruction. Car Hippolyte Flandrin, — qui s'en douterait à voir l'intelligence et le sentiment profond de l'antique qu'il a mis dans ses œuvres? — n'avait jamais fréquenté qu'une école primaire. Il lui fallut longtemps mener de front, avec l'étude matérielle de la peinture, celle de l'histoire, de la littérature et même de la grammaire. Tout ce qu'il savait, il le dut à des lectures opiniâtres, dont la Bible et les anciens, ces deux grandes ressources, firent à peu près tous les frais. Il lisait peu de livres, mais toujours des livres de choix, qu'il creusait par une méditation assidue, et dont il s'appropriait la moelle et la substance. Grâce à la sagacité pénétrante de son esprit, Flandrin, quoiqu'il ne pût envisager ces grands génies qu'à distance et à travers un voile, comprenait mieux Homère que Bitaubé qui l'a traduit, et en étudiant la Bible dans la pâle version de Sacy, mais en l'étudiant avec sa foi de chrétien et son admiration d'artiste, il la possédait plus à fond que M. Renan.

Par la suite, l'association se grossit d'un compatriote qui partageait les mêmes études. En confondant leurs ressources, les trois amis purent enfin se permettre le luxe d'un poêle en fonte, qui fut abaissé, dès le premier jour, au rôle prosaïque de fourneau de cuisine. Nos jeunes gens faisaient tour à tour l'office de ménagères et de marmitons; ils échangeaient gaiement le pinceau contre le balai, et maniaient les casseroles de la même main qui venait de dessiner le torse de l'Antinoüs. Un pot-au-feu confectionné le lundi durait toute la semaine, et des pommes de terre cuites à l'eau constituaient invariablement le fond et l'accessoire de chaque repas.

Je me suis oublié dans la peinture de ce premier temps, de cette dure et salutaire discipline, âpre nourrice des talents forts, et qu'on

trouve à l'origine de la plupart des vies illustres. L'art veut être conquis à main armée. Hippolyte Flandrin sortit vigoureusement trempé pour les combats futurs de cette lutte obscure et féconde, où il eut pour compagnon d'armes, pour témoin et pour appui ce frère de sang et d'âme dont il écrivait plus tard : « Nous ne nous sommes jamais quittés, et je plains celui d'entre nous qui restera le dernier; » cet ami des jours les plus rudes, qu'il eût voulu associer à tous ses triomphes, et que son biographe ne doit pas oublier, car, ayant été à la peine, il est bien juste qu'il soit aussi à l'honneur.

Ce fut en quelque sorte par hasard qu'Hippolyte Flandrin entra dans l'atelier d'Ingres, auquel il ne songeait pas d'abord. Ses ouvrages présentent un tel caractère de certitude, il y apparaît si bien dans l'élément véritable de son talent et en pleine possession des qualités essentielles de son esprit, qu'il aurait dû, à ce qu'il semble, entrer du premier coup et sans hésitation dans cette voie, évidemment la seule qui lui convînt. Il n'en est rien. Par une illusion bizarre, dont on ne peut s'empêcher de sourire, Hippolyte Flandrin se croyait irrésistiblement voué par ses aptitudes à la peinture militaire. Dans la création il ne voyait que deux choses : le cheval et le soldat; le reste existait à peine à ses yeux.

Le futur décorateur de Saint-Vincent-de-Paul et de Saint-Germain-des-Prés rêvait, dans ses visées les plus ambitieuses, de continuer Charlet, et à Lyon il entassait croquis sur croquis pour arriver à bien saisir dans toute sa grâce pimpante le type mutin de la vivandière, et dans toute sa majesté le type héroïque du tambour-major. Sur la route de Paris, ce qui l'intéresse le plus, c'est la cour de Fontainebleau, consacrée à ses yeux par les adieux de l'empereur à sa garde et le tableau d'Horace Vernet, sur le compte duquel il devait rabattre quelque peu de son enthousiasme. A Paris, ce qu'il court voir et admirer d'abord, c'est la colonne Vendôme. Il y avait dans cette âme candide un fonds de *chauvinisme* dont il garda toute sa vie quelque chose.

Au sortir de l'atelier de Révoil, ce fut un bonheur inappréciable pour Flandrin d'entrer dans cette école d'Ingres, qui a été le conservatoire du grand art en France à notre époque. Le maître comprit bien vite l'exquise nature de son élève; l'élève s'attacha au maître par les liens d'une admiration ardente et d'une reconnaissance passionnée dont sa correspondance porte d'innombrables traces,

à l'éternel honneur de celui qui sut inspirer de tels sentiments comme de celui qui était capable de les éprouver et d'y rester toute sa vie fidèle. Il s'établit entre eux une véritable parenté; Flandrin devint pour Ingres un fils d'adoption, choisi entre tous pour être le premier dépositaire de son enseignement, le représentant de ses idées, le champion de son école, son continuateur et son héritier : il embrassa ce rôle avec une ardeur de foi et de dévouement, avec une admirable abnégation de sa personnalité qui ne se sont jamais démenties une minute.

Vous avez vu, dans la galerie Pourtalès, cette *Vierge au donataire* de Jean Bellin, qui ne fait d'ailleurs que reproduire un motif cher aux vieux maîtres catholiques. Devant le trône où siège la mère avec le divin enfant, le donataire se tient agenouillé dévotement, faisant hommage de sa personne et de sa richesse à la Vierge, qui l'accueille d'un signe d'affectueuse protection. Flandrin, même après avoir peint l'*Entrée du Christ à Jérusalem,* lorsqu'il se vit assis à l'Institut et salué comme un maître à côté d'Ingres, garda jusqu'à la fin envers lui cette attitude « inclinée et charmante », suivant l'heureux mot de M. Beulé, où l'expression d'un amour filial se mêlait d'une sorte de vénération religieuse. Devenir le Luini de cet autre Léonard, il n'avait pas d'ambition plus haute. Il se considérait et il aimait qu'on le présentât comme l'*œuvre* d'Ingres. Il est bien son œuvre, en effet : non pas qu'il ne soit aussi autre chose et davantage, non pas qu'il n'ait sa personnalité propre et très distincte, comme nous le verrons; mais c'est Ingres qui eut le mérite de le deviner et de le révéler à lui-même; c'est lui qui le tira de ces tâtonnements et de ces incertitudes du début, où il eût fini peut-être par s'égarer, qui l'encouragea, le forma, le soutint de son appui matériel et moral, lui montra sa voie et demeura à ses côtés, le doigt toujours levé vers le but, sans lui permettre un moment d'en dévier, ni même d'en détourner ses regards. Cette nature abondante et souple, mais d'abord indécise, et qui se défiait d'elle-même, trouva en lui le soutien dont elle avait besoin; elle s'attacha à lui comme une liane qui s'enroule autour d'un tronc vigoureux. De près ou de loin, par ses exemples ou ses leçons, comme professeur ou comme modèle idéal, l'influence du maître sur le disciple a été continuelle, irrécusable, immense.

Le premier client d'Hippolyte Flandrin fut un gendarme que lui amena un maréchal des logis, ami de la famille, et, en sa qualité

d'homme arrivé, protecteur du jeune peintre. Le prix du portrait avait été fixé à trente francs; mais le gendarme, qui était un homme de goût, fut si charmé de l'œuvre, que, dans un premier élan d'enthousiasme dont j'aime à croire qu'il ne se repentit pas, il voulut magnanimement ajouter *cent sous* à la somme convenue. J'aurais souhaité voir le portrait du gendarme à l'exposition du palais des Beaux-Arts, côte à côte avec celui de l'empereur et de la *Jeune Fille à l'œillet*.

Deux ou trois bonnes fortunes du même genre, une leçon payée quinze francs par mois, quelques lithographies vendues de loin en loin, quelques copies d'après les tableaux du Louvre, suffisaient à peu près à le faire vivre au jour le jour. Mais, quand vint l'époque du concours pour le prix de Rome, en 1832, il se trouvait dans un tel état de gène qu'il fut sur le point de renoncer à la lutte, faute de pouvoir faire face aux petites dépenses exigées par l'achat des couleurs et le salaire des modèles. Il vint à bout de cet obstacle, en trouvant dans le désir de complaire à son maître la force de s'imposer un surcroît de privations; mais, à peine entré en loge, la fièvre et l'inquiétude du travail développèrent les germes de la maladie dont il était déjà atteint. Épuisé par les fatigues et la souffrance, frappé par le terrible fléau du choléra, qui venait de foudroyer un des concurrents devant son chevalet, il lui fallut passer dans son lit la moitié de ces jours précieux qu'il eût voulu consacrer jusqu'à la dernière minute au tableau d'où tout son avenir dépendait. A peine lui fut-il possible de se lever qu'on le vit se traîner de nouveau jusqu'à l'École, sur le bras de son frère, et reprendre, avec un courage héroïque, l'œuvre interrompue.

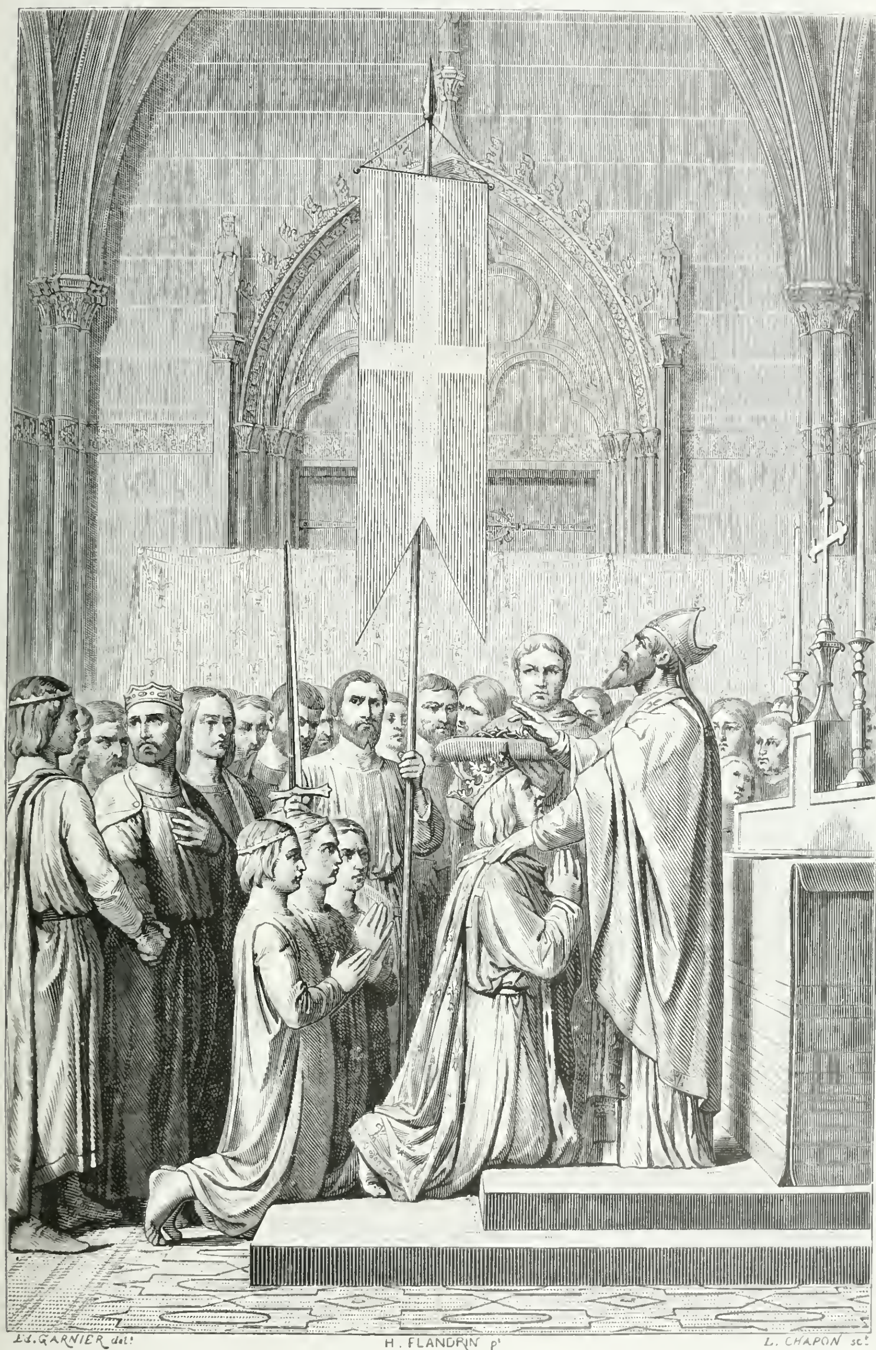
Écoutons-le maintenant rendre compte du résultat à ses parents :

« Je viens vous faire part de notre joie, leur écrivait-il, associant comme toujours son frère Paul à son triomphe. J'ai bien travaillé, je me suis donné bien de la peine, mais j'en suis récompensé par la satisfaction de mon cher maître. Enfin je vais tout vous raconter.

« Aujourd'hui a eu lieu l'exposition de nos tableaux... Le public est entré, et, de derrière, je regardais les dispositions des groupes de spectateurs. J'en vis d'abord un énorme se former devant mon tableau, et puis un grand nombre de personnes que je ne connaissais pas m'ont demandé si je n'étais pas M. Flandrin; sur l'affirmative, ils m'ont complimenté. Un moment après sont arrivés, tous

à la fois, nos camarades d'atelier. Ils ont regardé, jugé, et puis ils sont venus à moi, m'ont serré, pressé, entouré, embrassé. Oh! que ces témoignages d'amitié m'ont fait de plaisir! Bientôt sont arrivés les élèves des autres ateliers. Beaucoup d'entre eux ont joint leurs témoignages à celui de mes camarades, et leur nombre a été encore augmenté par une foule de personnes que je n'ai jamais vues, parmi lesquelles se trouvaient des journalistes, comme vous pouvez le voir dans le *Constitutionnel* du 26. J'étais très heureux de l'assentiment général, mais il me manquait celui de M. Ingres : il n'avait pas encore vu mon tableau, et je tremblais. Je fus le voir sur le midi, et lui racontai ce qui se passait à l'Exposition. Il a pleuré de joie, m'a dit de revenir chez lui à cinq heures, qu'il l'aurait vu. En attendant, je suis retourné à l'Exposition. La foule était toujours devant mon tableau, ce qui a duré jusqu'au soir. Cinq heures sont venues, j'ai été chez mon maître. Il est venu à moi les bras ouverts, m'a embrassé, m'a dit que bien peu de peintres avaient débuté d'une manière aussi brillante, qu'il était fier de m'avoir élevé, enfin une foule de choses très flatteuses. Je vous redis tout cela parce que vous êtes mon père, ma mère, mon frère, et que ce qui me fait plaisir vous comble de joie. »

Tout Flandrin est dans cette lettre : la naïve fierté de l'artiste, au premier triomphe qui couronne tant d'efforts; le dévouement, la joie, l'amour du fils et du disciple, empressé de déposer sa couronne aux pieds de sa mère et d'en faire remonter l'honneur jusqu'à son maître; l'élan si admirable et si sincère qui le porte à ne tenir compte d'aucun suffrage tant qu'il n'a pas celui d'Ingres; puis, dès qu'il est sûr de celui-là, le sentiment de *plénitude* qu'il en éprouve et qui l'empêche d'en souhaiter d'autre! La gloire d'Ingres est tout ce qui le touche dans sa propre gloire : s'il remporte le prix, ce sera la première victoire de cette école, combattue avec acharnement, raillée, conspuée, et la seule pourtant qui puisse relever l'art en le retrempant dans l'étude combinée de l'antiquité et de la nature. Il sera heureux d'avoir servi d'instrument à cette grande cause, d'avoir vengé la saine doctrine, et en même temps donné un bonheur et une consolation au cœur du maître éprouvé par tant d'injustices. C'est dans ce but seulement qu'il souhaite le prix avec ardeur. N'y a-t-il pas quelque chose de la foi sublime du missionnaire dans ce disciple, et pourrait-on en retrouver un pareil dans toute l'histoire de l'art?



SAINT LOUIS REÇOIT LA BÉNÉDICTION DE L'ARCHEVÊQUE DE PARIS

Mais cette couronne, tout en sachant qu'il l'a méritée, il ne l'attend point, parce que l'expérience lui a appris combien de jalousies, de haines et de préjugés sont armés en guerre contre l'enseignement d'Ingres, et combien son tableau « ressemble peu à ce qu'on fait à présent ». En ce qui le regarde, il prend d'avance son parti avec une sérénité qui trouve sa source dans la certitude d'avoir répondu à l'attente de son maître.

« Certainement je ne pouvais pas recevoir une récompense plus douce que la satisfaction de M. Ingres et que la manière dont il me l'a témoignée... Avec le public et M. Ingres, je pense bien mériter le prix, mais je ne crois pas l'avoir... Nous voici au jour du jugement, et cependant je suis bien plus tranquille que lorsque j'attendais l'arrêt de M. Ingres. J'ai fait ce que j'ai pu; j'espère supporter avec courage l'injustice. »

Au bas de cette lettre on lit ces mots ajoutés le soir par Flandrin, d'une main que l'émotion faisait trembler :

« Eh bien, je me suis trompé : je l'ai, ce prix! Bientôt je vous en dirai plus long. Adieu! Votre fils qui vous aime, qui vous aime bien. »

Le tableau du jeune lauréat, *Thésée reconnu par son père au milieu d'un festin,* avait produit, en effet, une véritable sensation. Parmi les défauts d'un style qui n'est pas encore suffisamment formé, qui n'a pas encore assez approfondi dans l'étude des maîtres le secret de cette beauté idéale que demandaient un pareil sujet et un pareil héros, on y reconnaît un art de composition et un sentiment inné de l'antique, qui faisaient de ce premier triomphe le gage certain des triomphes futurs. Pour mettre le comble au succès de Flandrin, un homme qui exerçait alors une grande influence dans le monde des arts aussi bien que dans le domaine de la politique, désirant connaître le héros de ce brillant début dont l'opinion s'occupait, lui adressa une invitation à dîner, que celui-ci dut refuser sous un prétexte ingénieusement choisi, mais en réalité parce qu'il n'avait pas d'argent pour acheter un chapeau.

Pour la sixième fois Flandrin reprit donc à pied, mais le cœur allègre, le chemin de Lyon, d'où peu de temps après il partait pour Rome. Désormais, s'il devait traverser encore des temps difficiles, il avait du moins franchi la dernière étape de son odyssée de misère. Ses premières lettres de Rome ne sont que des effusions enthousiastes. Il jouit des impressions de ses compagnons de route,

car ses sentiments ont toujours besoin d'être associés; il parle de la villa Médicis, de sa chambre et des jardins, avec cette admiration naïve et douce d'un jeune sauvage transplanté tout à coup de sa mansarde dans un palais, comme plus tard il ne pourra se voir à la cour, en habit brodé, en culotte, l'épée au côté et le claque sous le bras, sans être troublé de tant de splendeur et faire un retour par la pensée vers le paletot râpé d'autrefois. Il est enchanté de ses nouveaux camarades, qui l'ont reçu avec affection, « sans faire aucune charge » : les *charges* traditionnelles de rapins étaient la terreur de cette âme timide et pleine de dignité, et la bonne tenue de l'atelier d'Ingres, qui ne souffrait pas ces *mauvaises farces*, n'avait point été sans influence sur la détermination qu'il avait prise de s'attacher à lui. Saint-Pierre et le Vatican le transportent : à la vue des premières fresques de Raphaël, il n'est pas maître de son émotion, et il se sent aussitôt devant le grand modèle et le suprême idéal. Et toujours à ces ivresses de néophyte s'unit le souvenir religieux du maître dont les encouragements, les conseils et la paternelle amitié l'ont suivi à Rome, en attendant qu'il l'y rejoigne lui-même, et vienne achever à la villa Médicis l'éducation artistique commencée à Paris.

A Rome, Flandrin se trouvait dans son élément naturel, dans sa véritable patrie. Il n'eut pas de repos que son frère Paul ne fût venu l'y rejoindre, et sans sa famille, sans les affections et les liens de tout genre qui l'attachaient à la France, il est douteux qu'il eût jamais pu réussir à s'en détacher. L'impression produite sur Flandrin fut si profonde, qu'elle se traduit jusque dans son style. Le ton de ses lettres s'élève; çà et là sa plume se change en pinceau. Soit qu'il décrive l'effet majestueux de la grande bénédiction papale donnée le jour de Pâques du haut de la tribune extérieure de Saint-Pierre, ou l'impression qu'il éprouve en pénétrant le soir sous les voûtes de Sainte-Marie-Majeure, et en entendant tout à coup, dans le silence et la solitude, s'élever du fond d'une chapelle éloignée un chant sublime, en harmonie parfaite avec la religieuse obscurité de la basilique; soit qu'il raconte ses excursions à travers la campagne romaine, et la pittoresque montée d'Albano à la Riccia, jusqu'au moment où, ne pouvant plus suffire à son admiration, il s'assied pour contempler en silence la mer sur laquelle il plane, et Rome jetée comme une poussière au milieu de sa vaste plaine: ou bien ses rêveries nocturnes à la fenêtre de sa chambre, sous

un ciel brillant d'étoiles, dans une atmosphère d'une limpidité extraordinaire, au milieu d'un calme qui n'est troublé que par le bruit monotone du jet d'eau et le son d'une cloche éloignée sonnant les heures, en face des montagnes neigeuses de la Sabine, dominant à l'horizon les pins de la villa Borghèse et les lauriers de la villa Médicis, il trouve des accents empreints de poésie qu'il ne connaissait pas avant d'avoir vu Rome, et qu'il ne retrouvera que dans son second voyage à la ville éternelle.

« Vous me demandiez si j'aimais bien réellement ce pays, écrit-il à un ami : voyez-vous, c'est inexprimable. Quand je pense qu'il me faudra le quitter, cela me déchire le cœur. Et cependant... je sens bien que ce n'est point ici que je dois vivre. »

Non, ce n'était pas là qu'il devait vivre, mais c'était là qu'il devait retourner mourir.

Flandrin se fit à Rome de nouveaux amis, qui sont restés fidèles à sa vie et à sa mémoire. La simplicité, la modestie, la profonde honnêteté du jeune artiste inspiraient autour de lui autant d'affection que de respect. Dès le premier jour, par son expression de candeur virginale, par le ton de sa conversation, par toutes les habitudes de son esprit, il avait amené ses condisciples à une réserve qui se rencontre rarement dans les causeries familières des ateliers, et qui était de leur part un hommage significatif. Ils subissaient doucement cette influence, qui ne s'imposait pas, et leur amitié pour lui se mêlait d'une nuance de vénération. L'âme de Flandrin avait la délicatesse exquise de son talent. « Quant à celui-là, beau ou non, il ressemble à la madone, » disait de lui la femme du peuple qui servait de modèle aux pensionnaires, et dont la langue acérée n'épargnait aucun autre de ses compagnons.

Hippolyte Flandrin n'était qu'un excellent élève lorsqu'il partit pour Rome; c'était déjà presque un maître lorsqu'il en revint. On avait pu suivre pas à pas, dans chacun de ses envois, la progression constante de son talent, depuis le *Polytès observant les Grecs,* qui n'était encore qu'une académie au type assez pauvre, mais au dessin savant, jusqu'au *Jeune homme accroupi au bord de la mer,* cette délicieuse figure d'une élégance souveraine, qui semble coulée d'un seul jet dans son attitude originale et hardie, et qu'on dirait détachée de quelque fresque antique; depuis cet *Euripide* où, chose curieuse, la recherche de la vigueur dans l'exécution a poussé le pinceau de Flandrin à des teintes noires et sombres, qui semblent

une réminiscence très lointaine et un peu banale du Caravage, jusqu'à cet admirable *Saint Clair,* où se montre déjà ce qui fut le don par excellence de son talent parvenu à la maturité : la profondeur de l'expression dans toute la gravité du sentiment religieux. Il rapportait de Rome la vaste toile de *Jésus et les enfants,* qui allait achever de conquérir la critique et les juges les plus difficiles.



FRESQUE DE L'ÉGLISE SAINT-VINCENT-DE-PAUL, A PARIS

A partir de ce moment, la vie d'Hippolyte Flandrin se confond avec ses ouvrages, et la seule manière de compléter sa biographie, c'est d'étudier son talent. Désormais il va, pour ainsi dire, passer le reste de son existence sous les voûtes de ces églises transformées par lui en musées de l'art chrétien; sur ces échafaudages où il prolongera souvent le travail du jour jusqu'au milieu de la nuit, à la lueur d'une lampe qui était digne de veiller à côté de celle du

sanctuaire, et où, par un miracle d'énergie, il forcera son corps débile à se faire quelquefois pendant quinze heures de suite l'instrument soumis de sa pensée. — Quand l'architecte de la cathédrale de Cologne mourut, épuisé par sa tâche avant d'avoir pu l'achever, il demanda en grâce, raconte la légende, qu'on l'enterrât dans son église, pour la voir encore du fond de son tombeau. A la dernière heure, l'âme de Flandrin dut se tourner de même vers ce sanctuaire de Saint-Germain-des-Prés, dont il n'a pas eu la joie de terminer la décoration; et le monument qu'on lui a élevé sous ces voûtes animées par son pinceau lui était doublement dû; car, si c'est là qu'il a écrit son plus beau titre de gloire, c'est là aussi qu'il a dépensé, en un suprême effort, tout ce qui lui restait de force et de vie.

La foi en l'art n'eût pas suffi à soutenir et à inspirer ce courage héroïque; il y fallait aussi la foi en Dieu. Dans ces grands travaux, Flandrin avait deux inspirations : l'une, qui lui venait de ses études et de son talent; l'autre, plus haute encore peut-être, qui lui venait de son âme et de ses croyances. Quoi qu'en puisse penser cette école éclectique qu'on voit chaque année exposer au Salon des *Bacchantes* et des *Saintes Familles* côte à côte, et passer du *Christ en croix* à un *Faune* en gaieté, suivant les commandes du ministère ou les goûts du public, représenté par les marchands de la rue Laffitte, il n'est pas inutile de savoir son catéchisme et de lire l'Évangile de temps en temps pour peindre Dieu, la Vierge et les saints. Pourquoi Flandrin se meut-il si à l'aise dans ces hautes régions de l'idéal religieux? D'où vient cette émotion si communicative, quoique si contenue, cet attendrissement contagieux, que le talent seul est impuissant à produire? C'est qu'on se sent en présence d'un autre Fra Angelico, qui s'est agenouillé devant son œuvre pour demander à Dieu de la rendre digne de lui, et qui a éprouvé lui-même les sentiments qu'il inspire, non, comme le dit excellemment l'éditeur de ses *Lettres,* par un effort de la volonté ou par un mouvement accidentel de l'intelligence touchée d'un nouvel aspect du beau, mais en vertu des élans accoutumés et des besoins intimes de son cœur. Une conformité parfaite entre les coutumes de la vie et les caractères du talent, le constant accord des tendances du peintre et des principes hautement acceptés et pratiqués par l'homme : voilà ce qui assure aux ouvrages religieux de Flandrin une autorité exceptionnelle et durable.

Oui, le fils qui écrivait en toute simplicité à sa mère : « Paul et

moi, nous avons fait hier nos pâques ensemble; » le frère qui écrivait à son frère : « Souviens-toi que nous sommes convenus de prier tous les soirs les uns pour les autres; » le père qui écrivait à son fils, en se séparant de lui pour la première fois, ces simples mots que je défie les plus sceptiques de lire sans être touchés d'une émotion secrète, dont, pour ma part, j'aurais honte de me défendre : « Mon cher Auguste, mon cher enfant, lorsque tu sentiras quelque tristesse, quelque découragement, ou si, par malheur, quelque mauvais exemple t'était donné, pour prendre courage ou pour fuir le mal, pense à Dieu qui t'a déjà fait tant de grâces, à la sainte Vierge qui te protège, à ta bonne et tendre mère, à ton père dont ta bonne conduite et tes succès peuvent faire le bonheur; » l'artiste qui avait inscrit à Rome, sur les murailles de son atelier, cette citation du prophète : « Seigneur, vous m'avez inondé de joie par le spectacle de vos ouvrages; je serai heureux en chantant les œuvres de vos mains, » et qui plus tard, en décorant l'église Saint-Paul, à Nîmes, plaçait sur le cœur du Christ, en les cachant dans un pli de la draperie, les noms de ce qu'il avait de plus cher au monde, Hippolyte Flandrin, en un mot, était un chrétien sincère, que l'éducation de son âme, comme celle de son esprit, avait préparé à devenir le régénérateur de la peinture religieuse en France. Même en se bornant à l'appréciation de son talent, il importe d'appuyer sur ce point, qui a une grande signification, et qui crée un lien de plus entre Flandrin et ces artistes du dix-septième siècle, dont le rapprochaient déjà le caractère général de sa vie et le ton de sa correspondance.

M. Henri Delaborde a raison de le dire dans cette notice, morceau achevé de critique et de biographie, digne en tous points des *Lettres et Pensées* auxquelles il sert d'introduction, le récit de cette existence n'intéresse pas seulement l'histoire de notre art national; c'est aussi un conseil en action, une belle et noble leçon pour tout le monde, pour les artistes surtout, à qui il enseignera le dévouement passionné au devoir, la bienveillance envers les rivaux, la générosité envers les adversaires, la patience dans l'obscurité et la misère, la douceur dans la prospérité; — dans toutes les fortunes, l'attachement inébranlable aux principes, le respect de leur propre dignité, et au besoin même la ferme revendication de leur indépendance. C'est précisément parce que Flandrin s'effaça toujours qu'il faut le remettre en lumière, aujourd'hui que la mort a donné le droit

d'écarter les voiles où la pudeur des âmes comme la sienne aime à se cacher.

Mais, après avoir dit la leçon qui se dégage de sa vie, il est temps de voir ce que nous enseigne son œuvre.

II

L'œuvre de Flandrin se divise d'elle-même en trois catégories distinctes : d'abord les travaux de l'élève, — tableau de concours, figures académiques, envois de Rome; puis les grandes peintures murales; enfin les portraits.

La première série ne peut nous arrêter longtemps. En retraçant l'histoire de l'éducation artistique de Flandrin, nous avons dit la direction qui fut imprimée de bonne heure à son talent, et dont il ne dévia jamais; nous avons marqué les principales étapes et les progrès de ce talent souple et fécond, qui, au lieu de lâcher les rênes à la facilité d'invention dont il devait plus tard donner tant de preuves, eut la sagesse de la courber sous la forte discipline qui seule produit les chefs-d'œuvre durables.

Le talent est déjà dans ces premières tentatives : on le croira sans peine; mais, ce que croiront moins aisément ces esprits dédaigneux et prévenus qui professent les plus superbes théories sur l'indépendance de l'art, et qui pensent avoir tout dit quand ils ont appelé Flandrin le *clair de lune* d'Ingres, c'est que l'originalité y est aussi. Elle se cherche d'abord, puis peu à peu se dégage et s'affirme nettement. Sans faire d'infidélité aux leçons de l'école, et tout en restant invariablement dans la grande route classique, le jeune peintre tâta d'abord le terrain sur divers points, à ce qu'il semble, avant d'adopter définitivement sa voie. Il s'essaya au paysage historique avec les *Bergers de Virgile,* une vive et chaude esquisse, largement traitée par masses harmonieuses. Il y a une évidente préoccupation du coloris dans cette toile, et cette préoccupation se retrouve, quoiqu'en une direction différente, en son *Euripide* et en son *Jeune Berger,* où le pensionnaire de la villa Médicis, en quête de résultats nouveaux, cherche dans les teintes sombres des effets de vigueur qu'on est tout surpris de rencontrer sous sa

brosse. Elle se retrouve encore plus accentuée dans certaines parties du *Dante* et dans le portrait de Mlle Baltard, où le peintre a demandé à sa palette des tons éclatants et joyeux pour faire fête à son jeune modèle.

Je ne voudrais pas appuyer plus qu'il ne convient sur ces légers indices, et leur attribuer une importance qu'ils n'ont pas; mais cette



FRESQUE DE L'ÉGLISE SAINT-VINCENT-DE-PAUL, A PARIS

indication n'est pas sans intérêt dans l'examen du talent de Flandrin. Il est certain qu'à ses débuts il se montra quelquefois plus particulièrement curieux de la *force* et du *caractère* qu'on ne serait porté à le croire d'après l'ensemble de son œuvre. Il a marqué deux ou trois de ses premières productions au coin d'une énergique réalité, où d'ailleurs il ne serait pas impossible de retrouver encore une trace de l'enseignement d'Ingres, fondé sur l'étude de la

nature autant que sur celle de l'antiquité. Il suffira de rappeler le portrait de M. Ambroise Thomas, celui qu'il fit de lui-même en 1840, où il s'est représenté couvert d'une sorte de blouse d'atelier boutonnée jusqu'au menton, et le col emprisonné dans une épaisse cravate qui dissimule entièrement la chemise; une toute petite esquisse de la *Vierge aux pieds de Jésus mort,* qu'on pourrait presque prendre pour un Delacroix; enfin, dans son tableau de *Saint Clair,* un mendiant, frère de celui que Raphaël a mis dans la *Guérison du paralytique,* dont la physionomie, d'une laideur triviale et presque repoussante, s'éclaire d'une beauté surnaturelle par le rayonnement de la foi.

Mais Hippolyte Flandrin trouva de bonne heure l'assiette de son talent, et il s'y tint, sans s'attarder à ces tentatives indécises où tant de génies vagabonds ont gaspillé le meilleur de leurs forces. Les grands tableaux qu'il envoya de Rome, — les seuls à peu près qui nous restent de lui, en dehors de ses fresques et de ses portraits, — nous montrent un artiste déjà formé et en pleine possession de lui-même. Plût à Dieu que la critique rencontrât au prochain Salon une demi-douzaine de toiles comme cet envoi de deuxième année : *le Dante offrant des consolations aux mânes des envieux !* elle se contenterait parfaitement de maîtres qui valussent cet élève. On y voudrait seulement ce sombre rayon de l'autre monde, ce frisson mystérieux que le poète a si bien mêlé à la trame de sa *Divine Comédie :* encore ne faut-il pas perdre de vue, comme Flandrin lui-même le fait observer dans une de ses lettres, qu'il s'agit ici du purgatoire, non de l'enfer, et que le sentiment qui anime le Dante en cette rencontre n'est point la terreur, mais la pitié. Cette lettre de Flandrin est un excellent morceau de critique personnelle, mais où il faut se garder, comme toujours, de prendre sa modestie au mot.

« Quant au reproche de manque de force dans l'expression, dit-il, j'en reconnais toute la justesse. La poésie du Dante dit bien autre chose : souvent elle m'a fait peur, une peur sublime; mais, pour rendre cela, il faudrait beaucoup plus que le talent d'un homme qui, par intervalles rapides comme des éclairs, aperçoit le beau, ou du moins se figure qu'il l'aperçoit, et qui ensuite le laisse s'éteindre dans l'analyse de la forme, du ton, de tout ce qui est utile comme moyen. C'est cette peine que me donne le moyen qui est la cause d'un résultat si faible comme expression. Et cependant ce ne sera pas pour moi une raison d'éviter les sujets difficiles, car *jamais on*

ne se débarrasse mieux des petitesses dans le procédé que lorsqu'on est dominé par une pensée... Selon moi, plus on se demande, plus on obtient. Demandez beaucoup, vous aurez un peu; demandez peu, vous n'aurez rien. »

Pour qui sait lire, il y a là un aperçu qui explique mieux que de longues dissertations ce talent, toujours tourné vers les grands sujets et les grandes inspirations, et que certains juges étourdis n'ont cru timide que parce qu'il est correct et respectueux. Sans doute, dans ces tableaux, l'influence d'Ingres est visible, et dans le meilleur de tous, dans ce *Saint Clair,* qui fut payé mille francs par la ville de Nantes, — un peu plus que le prix de la toile et des couleurs, — on pourrait même noter une analogie très vague, et pourtant très frappante, avec la composition condensée du *Saint Symphorien.* Mais comme déjà la nature propre de Flandrin se trahit dans ce fond de naïveté, de tendresse et de mélancolie qui constituera toujours le caractère expressif de ses œuvres! La tête de Virgile dans son *Dante* est admirable de douceur et de compassion, et la beauté morale y rayonne à travers la beauté physique : on y trouve déjà ce cachet d'onction et de candeur virginale dont il marquera plus tard la figure de saint Louis et celle de saint Jean. Ce Virgile est le frère du doux apôtre que Flandrin s'est complu à nous montrer deux fois reposant sur le sein de son maître, ou s'inclinant vers lui, pendant le dernier repas, dans l'élan ingénu de sa foi et de son amour.

Même à son insu, Flandrin est toujours un peintre religieux. Les croyances de l'homme et les qualités de l'artiste, la tournure de son intelligence et celle de son âme, son caractère, ses goûts, ses aptitudes spéciales de peintre expressif, la direction de ses études, la chasteté de son pinceau, la manière dont il concevait la beauté et son culte de l'idéal, tout le poussait à reprendre l'héritage abandonné de Lesueur. Orsel était ignoré alors, et Ary Scheffer ne s'était pas encore engagé dans cette dernière évolution où son talent, agrandi et soulevé par l'inspiration religieuse, devait jeter un éclat nouveau. On n'attend pas de moi que j'examine ici l'une après l'autre les vastes pages écrites par Flandrin sur les murailles de Saint-Séverin, de Saint-Germain-des-Prés, de Saint-Vincent-de-Paul, de la cathédrale de Nîmes et de l'église d'Ainay, à Lyon. Qui ne sait avec quel mélange de grandeur dans la composition, d'élégance et de pureté dans le style, avec quelle certitude de goût, quelle

élévation de pensée et quelle délicatesse de sentiment il a su y allier l'idéal chrétien à l'idéal antique, renouveler la tradition en la respectant, se montrer original tout en restant fidèle aux formes consacrées, et mettre la beauté grecque au service des plus hautes et des plus sévères inspirations catholiques!

L'étude de la nature, le culte de l'antiquité et le sentiment chrétien : tels étaient les trois articles dont se composait le *Credo* artistique de Flandrin, et dont il n'eût jamais consenti à sacrifier un seul. En tout ce qui regardait ses doctrines, cet homme, doux et timide, avait une fermeté d'autant plus inébranlable qu'elle ne venait ni de l'orgueil ni de la chaleur du sang, mais de l'ardeur de ses convictions. Il n'admettait pas de compromis avec le système des *préraphaélites,* qui veulent renouveler l'art chrétien en le faisant remonter à son berceau, et qui, sous prétexte de ravir au moyen âge le secret de son expression naïve et profonde, se croient tenus à le *pasticher* jusque dans ses imperfections et ses lacunes. A Rome, Overbeck l'avait charmé par l'esprit religieux et la hauteur de conception de ses ouvrages; seulement, écrivait-il à un ami, « pour rendre ses idées, il emploie des moyens qui ne sont pas à lui. Il se sert tout à fait de l'enveloppe des vieux maîtres; il observe la nature, mais, de son aveu, ne l'a presque jamais devant les yeux lorsqu'il travaille. D'ailleurs, il ne tient pas à faire de la peinture, il ne tient qu'à écrire ses idées. Je crois qu'il a tort : car, s'il veut se servir de la peinture pour écrire ses idées, plus le moyen sera vrai et correct, mieux elles seront rendues. » Flandrin tenait donc à rester toujours *peintre* avant tout, et, en devenant le grand décorateur des églises catholiques, il n'eut rien à oublier de ce qu'il avait appris. Il a montré comment l'art grec peut devenir l'art chrétien, pourvu qu'il soit baptisé.

Ce qui caractérise particulièrement les fresques de Flandrin et leur assure le premier rang, ce n'est pas seulement cette élévation de style et cette perfection de la forme où il prend son point d'appui matériel pour atteindre à toute la hauteur que comporte l'idéal religieux; ce n'est pas seulement la profondeur et l'intensité d'expression qu'il sait allier à toute la gravité sacerdotale, comme dans cet admirable groupe de l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, où, par un prodige de son art, il a donné à la foi des Juifs accourus au-devant du Messie tant d'ardeur unie à tant de calme, un élan si enthousiaste avec une dignité si austère: ce n'est pas même la souplesse et la



PASSAGE DE LA MER ROUGE (PEINTURE MURALE DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, A PARIS)

fécondité de ressources dont il y a fait preuve : c'est surtout la supériorité avec laquelle il sait s'approprier la substance même du christianisme pour en pénétrer son sujet, et faire de ses fresques, non pas, comme la plupart de ses confrères, une simple juxtaposition de tableaux plus ou moins religieux, rattachés l'un à l'autre par un lien purement factice, mais un ensemble harmonieux et solide, un poème complet qui se déroule en une série d'épisodes significatifs et où toutes les faces principales sont abordées, chacune à son rang, dans leurs symboles essentiels; enfin une œuvre philosophique et théologique traduite par des moyens pittoresques, et dans laquelle l'étude approfondie de la doctrine se joint au sentiment le plus pur et le plus élevé pour donner une nouvelle force à la traduction plastique. Dans une de ces lettres trop rares où c'est l'artiste qui tient la plume (p. 394), on peut entrevoir jusqu'où Flandrin poussait le scrupule, de quels conseils il s'entourait et quelles recherches il avait entreprises pour approfondir les lois de l'iconographie et de la symbolique chrétiennes.

Tout le monde connaît l'idée grandiose et simple qui a présidé à la conception des peintures de Saint-Vincent-de-Paul : Flandrin a voulu représenter les nations en marche dans le chemin du ciel, ouvert par la prédication de l'Évangile. De chaque côté de la nef s'avance le grave et pieux cortège, et rien n'est comparable à l'impression solennelle produite par cette procession de bienheureux dans la voie mystique du paradis. Avec la hardiesse tranquille et sûre d'elle-même qui est le propre de son talent, Flandrin n'a pas reculé devant l'énorme difficulté de dérouler anneau par anneau, d'un bout à l'autre de l'édifice, cette longue chaîne de personnages, dans un ordre hiérarchique et une symétrie absolue, où dominent toujours les mêmes sentiments et où reviennent les mêmes postures. Mais avec quel art délicat et profond il a su rompre la monotonie de la composition par des groupes dont chacun a son caractère propre, lier ces groupes l'un à l'autre, faire fléchir l'uniformité des lignes, rien que par les inflexions de têtes, la variété des gestes et la distribution des attributs! Non seulement chaque groupe de ces panathénées chrétiennes, mais dans chaque groupe chaque évêque, chaque docteur, chaque martyr, chaque sainte femme, tout en reproduisant la physionomie générale, la modifie par l'expression appropriée à son caractère et par des nuances d'attitudes dont aucune n'est sans signification.

Une pensée aussi haute et aussi ferme a inspiré la décoration de la nef de Saint-Germain-des-Prés, et sert de lien à toutes les parties dont elle se compose. Ce que Flandrin a voulu y représenter aux yeux, c'est la perpétuité du Christ, « qui était hier, qui est aujourd'hui, qui sera dans tous les siècles. » En entremêlant sans cesse la réalité à l'allégorie, le fait à l'image, il nous montre le Messie dévoilé pour les chrétiens après avoir été voilé pour les Juifs, et l'Évangile complétant et couronnant les promesses de l'Ancien Testament.

Le sentiment chrétien s'y élève à la hauteur de la pensée, et l'exécution est digne de l'un et de l'autre. Personne n'entend mieux qu'Hippolyte Flandrin la peinture architecturale et le style religieux. Le souffle de l'art spiritualiste se sent dans les moindres détails de cette vaste composition, qui semble inspirée aux mêmes sources où puisait Lesueur. Nous ne pouvons que signaler sommairement, parmi tous ces tableaux, dont pas un n'est indigne du maître qui les a signés et de la belle église qu'ils décorent : la *Naissance de l'enfant Jésus, Adam et Ève réprimandés par Dieu dans le paradis terrestre,* l'*Adoration de Notre-Seigneur par les mages,* le *Passage de la mer Rouge, Joseph vendu par ses frères,* la *Mort de Jésus-Christ et sa résurrection;* enfin les deux derniers, la *Mission des apôtres* et la *Confusion des langues au pied de la tour de Babel,* comme les plus remarquables par la manière dont l'artiste a su rajeunir respectueusement la tradition. Un coloris d'une harmonie sobre et forte, la fermeté, la noblesse et la pureté magistrales du dessin, un art de composition qui s'allie à une simplicité inaltérable, et, à côté d'une science qui semble assez sûre d'elle-même pour ne pouvoir plus faiblir, une *naïveté* d'inspiration qui est un charme de plus : telles sont les qualités principales de cette belle œuvre.

Ces grands travaux décoratifs étaient représentés à son exposition posthume par les épreuves photographiques ou les estampes qui en ont été tirées, et surtout par les esquisses préparatoires. L'intérêt de ces dernières ne le cède en rien à celui des fresques elles-mêmes. Dans ses peintures murales, le pinceau délicat de Flandrin n'accuse pas toujours ses effets avec assez de hardiesse et de largeur pour la distance du point de vue, et nous avons pu étudier de près, au palais des Beaux-Arts, plus d'un détail et d'une fine nuance qui nous avaient jusque-là échappé. On y suivait aussi pas à pas la marche et les procédés de son talent, surpris dans le secret de ses

méditations, de ses luttes et de ses victoires. Ce que les lettres de Flandrin sont pour l'homme, ses esquisses le sont pour l'artiste. Ainsi tous les tableaux de la nef de Saint-Germain-des-Prés sont commentés par une série d'études dont chacune élève degré par degré le spectateur à l'intelligence de la composition. C'est d'abord l'esquisse d'une seule tête, puis d'un personnage, puis d'un groupe, enfin l'esquisse dessinée de l'ensemble, et en dernier lieu l'esquisse peinte, qui est comme une simple réduction du tableau. Dans la *Résurrection,* on trouvait jusqu'à trois études du Christ se rapprochant de plus en plus du type calme et solennel qu'il finit par adopter. Presque toujours il en est ainsi : le premier jet de Flandrin est celui qui a le plus de mouvement et de flamme; c'est par réflexion qu'il l'épure et l'émonde, pour ainsi dire, et arrive enfin à cette gravité religieuse qui n'est pas du tout, comme on l'a dit, le résultat de la froideur du tempérament, mais de la pureté de goût de l'artiste.

Veut-on vérifier, par des exemples plus frappants encore, ce travail fécond de Flandrin sur sa pensée primitive, et la sûreté de goût avec laquelle il tend toujours vers la perfection, — qu'on regarde ses esquisses de la Vierge dans la *Naissance du Christ* et cette délicieuse figure d'Ève réprimandée par Dieu, la meilleure réponse qu'on pourrait opposer à ceux qui lui reprochent d'avoir été impuissant à rendre la grâce idéale de la femme. D'abord les mains de la Vierge, étendue sur son lit, pendent abandonnées; puis elle les ramène à elle; enfin elle les joint en adorant son fils. Ici on sent que l'artiste a du dire son *eurêka,* et jeter le crayon pour prendre le pinceau. Les études d'Ève sont très nombreuses, et il est évident que Flandrin y poursuivit avec un ardent effort la solution de ce difficile problème, où il s'agissait d'unir le charme de la beauté physique, le premier éveil dans le cœur de la femme de l'impudique pudeur, comme dit Milton, à la dignité et aux convenances de l'art chrétien le plus sévère. Il en était assez loin encore dans sa première Ève, qui a le geste de la Vénus de Médicis; il y est arrivé dans sa dernière, qui s'appuie, rougissante, sur l'épaule d'Adam, et se cache derrière lui en un mouvement d'une grâce si chaste et d'une confusion si touchante.

Je puis à peine dire quelques mots des portraits. «La nature n'a rien à refuser à ceux qui l'interrogent en face, » répétait M. Ingres à ses élèves. Flandrin l'interroge en face, dans ses portraits, avec une

sincérité absolue, et elle ne lui refuse rien. Mais, tout en s'attachant à leur donner un grand cachet de vraisemblance et de réalité, il ne s'attache pas moins à dégager en eux le rayon intérieur, à faire transparaître la physionomie morale sous les traits du visage, à



PORTRAIT DE JEUNE FILLE

montrer le reflet de l'âme à travers le corps. C'est ainsi que le portraitiste ne fait que continuer le peintre d'histoire sur un autre terrain. N'est-ce pas un véritable tableau d'histoire que ce portrait du prince Napoléon, qui a inspiré à M. About, et qui explique si nettement à quiconque le regarde avec attention la fameuse théorie des Césars déclassés?

Depuis le portrait de M. Bertin par Ingres, je doute qu'on ait

rien fait d'égal. La pureté du dessin, la vérité du coloris, la vigueur et en même temps la délicatesse infinie du modelé, l'*intensité* de l'expression : voilà quelques-unes des qualités supérieures qui sautent tout d'abord aux yeux dans ce chef-d'œuvre. Et, en des genres très divers, est-il possible de se montrer plus expressif et de mettre mieux en lumière la signification secrète d'un modèle que ne le font les effigies de la *Jeune fille à l'œillet,* de M. de Rothschild et de l'empereur?

Le portrait de Mlle M., à qui la voix publique donna aussitôt le nom de la *Jeune fille à l'œillet,* fut exposé au Salon de 1859. Je me rappelle l'impression indéfinissable produite par cette brune au doux et mélancolique regard, d'une beauté médiocre, sans éclat et sans fraîcheur, qui pouvait sembler peu frappante au visiteur vulgaire, mais qu'on n'oubliait plus une fois qu'on l'avait vue, et dont la figure rêveuse dégageait un attrait d'irrésistible sympathie. La *Jeune fille à l'œillet* figurait au Salon entre deux autres portraits de femmes : Mme S., debout, le bras gauche appuyé sur le dossier d'un fauteuil de velours grenat, se présentant au spectateur en un audacieux raccourci, et qui s'imposait à l'attention par son cachet de vie, de réalité, de ressemblance intime et profonde; — puis un autre portrait de jeune fille, dont on peut dire que jamais création plus fraîche et plus lumineuse n'a souri sur une toile enchantée. Rien n'égale la suavité de cette tête d'enfant, peinte par demi-teintes harmonieuses et fondues, où la transparence de la peau laisse briller le sang vermeil de l'adolescence. De près, cette physionomie, dont les miniatures les plus exquises ne sauraient dépasser la finesse, vous semblera lisse et léchée; mais éloignez-vous de quelques pas encore, encore : ne voyez-vous point comme elle vous apparaît de plus en plus ferme et forte?

On retrouve dans le portrait de l'empereur toutes les qualités saines et franches de sa peinture ordinaire : ce dessin ferme, ce coloris sobre, cette facture savante, dédaigneuse de tout artifice et de tout charlatanisme, et qui semble arrivée à la pleine certitude de l'exécution. Ce portrait ne le cède à celui du prince Napoléon que par l'effort même de l'artiste pour l'élever au-dessus. Au lieu de peindre simplement son impérial modèle, il l'a commenté, et chacun sait que les commentateurs sont sujets à voir trop de choses dans leur texte. Ce qu'il y a de plus fâcheux, ce n'est pas la tension évidente du pinceau dans ce modelé d'ailleurs si vigoureux et si

fin; c'est l'erreur du peintre qui se trouve, en définitive, n'avoir ainsi ramassé toutes ses forces que pour frapper à côté du but. L'expression est tout autre que celle qu'il avait évidemment en vue. La concentration du regard en éteint le rayonnement et la vie. Au lieu de la méditation, il a indiqué la tristesse. Cette tête, plus mélancolique encore que pensive, ne porte pas les destinées du monde : elle en est écrasée. Est-ce là ce qu'a voulu Flandrin? Je ne pense pas qu'il ait poussé aussi loin les intentions de son tableau d'histoire.

L'influence d'Ingres est très visible en quelques-uns des premiers portraits de Flandrin, par exemple, dans ceux de Mme Oudiné, d'une raideur et d'une immobilité systématiques, et de Mlle Delessert. Plus tard encore, on retrouve quelques réminiscences du maître. Mais en général Flandrin s'affirme dans ses portraits, comme dans ses fresques religieuses, par une originalité propre qui ne permet de le confondre avec personne. On y rencontre le même caractère de gravité et de douceur que dans ses autres œuvres. Cette nature voilée, timide, un peu triste, mais pleine de tendresse, se marque en tout ce qu'elle a produit. Nous la retrouvons jusque dans cette couleur discrète, qui s'harmonise avec les qualités de son dessin, en laissant à celui-ci toute sa valeur. Ce qu'il aime à peindre, ce n'est pas la vie exubérante et joyeuse qu'il faut aux riches palettes des Flandres ou de Venise; c'est la vie intime, recueillie, repliée sur elle-même; et la beauté qu'il excelle à rendre brille moins par l'éclat et la force que par le sentiment et le charme. Un penchant invincible le pousse à faire prédominer sur la physionomie de ses modèles le cachet de la pensée, de la méditation, de la rêverie même; et la rêverie, sous son pinceau, tourne volontiers à la tristesse. Il n'est pas jusqu'à ses têtes d'enfants où une expression sérieuse ne s'allie presque toujours à la naïveté de l'âge.

La simplicité surtout, cette simplicité magistrale d'un talent si sûr de lui qu'il semble regarder tout procédé particulier de facture, tout artifice de lumière ou de couleur, fût-ce le plus légitime, comme un charlatanisme indigne de l'art, telle est encore la qualité caractéristique des portraits de Flandrin. La simplicité est le vernis des maîtres, comme disait Vauvenargues, et la consécration des œuvres vraiment fortes. Celle de Flandrin ne veut devoir le succès qu'à la perfection. La pureté du dessin, la fermeté de la peinture, il ne connaît et ne cherche rien de plus pour atteindre le but. Son procédé

est presque toujours le même : le portrait s'enlève sur un fond invariablement vert; le goût sévère et sobre de l'ajustement, l'aisance et le naturel de l'attitude, la vérité calme de l'ensemble, l'absence de tout détail imprévu, font de ces toiles ce qu'il y a de plus contraire au portrait de parade et d'apparat. On dirait que ses personnages n'ont pas posé devant lui, mais qu'il les a surpris chez eux et fixés sur la toile dans l'abandon de leurs habitudes intimes. C'est un chef-d'œuvre, à ce point de vue, que le portrait du comte Walewski.

Ce que nous avons dit suffit à faire voir s'il est vrai que, suivant le mot d'ordre d'une certaine critique, Flandrin ne soit qu'un bon élève, et si sa gloire doit souffrir de cette qualification dédaigneuse. Il s'est rattaché à Ingres; mais Ingres lui-même est un disciple, — le disciple de Raphaël, — et je n'imagine pas qu'il en ait jamais rougi. Ainsi se forme la chaîne de l'art, ainsi surtout se constituent les grandes écoles, d'une série d'anneaux dont chacun donne à son tour naissance à un autre. Une discipline comme celle où Flandrin grandit sous la direction d'Ingres peut avoir ses dangers sans doute; quelques-uns courront risque d'y perdre toute personnalité ou de se laisser entraîner en dehors de leur voie; mais elle ne tue que les tempéraments faibles, elle fortifie les forts.

En démontrant une fois de plus où sont les qualités essentielles et la véritable supériorité de l'art, surtout de l'art national; en remettant à son rang le dessin comme base de la peinture et moyen d'expression; en venant plaider victorieusement la cause de l'étude et de la science, du goût, du sentiment, de l'idéal, l'étude des œuvres de Flandrin nous montre en lui non seulement l'héritier de Lesueur, mais, dans sa mesure et dans sa voie, le continuateur du Poussin; le premier peintre religieux de notre temps, malgré des noms tels que ceux d'Orsel et d'Ary Scheffer; enfin, comme il ne faut pas craindre de le répéter avec M. Delaborde, la gloire la plus pure, sinon la plus éclatante, de l'école contemporaine, après Ingres.



AUGUSTE PRÉAULT

Le statuaire Auguste Préault (1809-1879) était avec Clésinger, mais dans un genre différent, le principal représentant de la sculpture romantique. Ses efforts tendirent toujours à donner au marbre ou au bronze le mouvement, l'expression, le caractère et la vie, beaucoup plus que la noblesse, la correction et la beauté. Mais c'était par tempérament, par esprit naturel d'indépendance et de discipline, plus encore que par suite de principes bien arrêtés et fondés sur une étude approfondie de son art, quoiqu'il ait essayé souvent de faire des théories à l'usage de ses défauts.

Dès le collège il avait les classiques en horreur et s'écriait avec Berchoux : « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains? » Dans son passage à travers l'atelier de David d'Angers, qui était pourtant un sculpteur imbu de l'esprit moderne, il trouva moyen d'effrayer si bien le maître, en troublant et en révolutionnant les élèves, que l'auteur du *Grand Condé* et de *Marco Botzaris* dut se séparer de lui. Partout où il se rencontrait, dit l'un de ses biographes, Préault, toujours enfiévré, jetait le désordre ; Philémon et Baucis, s'il se fût assis dans leur cabane, auraient fini par se prendre aux cheveux.

Il se lança avec fougue dans le mouvement qui des lettres s'était étendu aux arts, et débuta au Salon de 1833 par un groupe et deux bas-reliefs qui le classèrent aussitôt parmi les enfants perdus de l'avant-garde romantique. En 1834, il voulut récidiver avec un nouvel emportement. Le jury, épouvanté par cet art sauvage, allait refuser en bloc ses envois, mais l'un des membres demanda une exception en faveur de la *Tuerie* : « Il faut, dit-il, accrocher cet ouvrage au Salon comme on suspend le malfaiteur au gibet. » En 1836, il envoya un *Charlemagne* colossal, qui cette fois excita l'hilarité des juges. « Je regrette beaucoup, dit son ancien maître David d'Angers à ses confrères, que M. Préault ne soit pas là; il nous expliquerait peut-être ce qu'il a voulu faire. »

Chaque année, Préault persistait à accabler de ses envois le jury du Salon, qui s'acharnait à les refuser. Cela dura près de quinze ans et finit par lui faire une réputation. Les critiques avancés prirent en main sa cause. On en fit une machine de guerre en faveur de l'art libre, émancipé, viril, qui avait brisé les vieilles lisières, — l'art de l'avenir, en un mot, contre l'art du passé, timide, étroit et routinier. Il passait d'emblée au rang des novateurs puissants, dont l'audace soulève toutes les protestations peureuses et jalouses de la médiocrité. On répétait les épigrammes à l'emporte-pièce où il exhalait sa colère; les boutades, souvent spirituelles, toujours excessives et féroces, de cet excentrique, non seulement contre ses juges, mais contre ses confrères triomphants : contre l'Institut, qu'il appelait *la loge aux reptiles;* Ingres, qu'il traitait d'*ampoule* et de Chinois qui se prend pour un Athénien; Couture, qui était une *tumeur;* Chenavard, qui était un *mancenillier;* Horace Vernet, qu'il symbolisait sous la forme d'un pantalon rouge surmonté d'une brosse ébouriffée en guise de moustaches; Pradier, dont il disait ingénieusement qu'il

partait tous les matins pour Athènes et arrivait tous les soirs quartier Bréda; Delacroix même, « la diarrhée de la couleur, comme



LA DOULEUR, FIGURE SCULPTÉE SUR LE TOMBEAU D'UN JUIF
DANS LE CIMETIÈRE DU PÈRE-LACHAISE

Ingres en est la constipation. » — « Ce sont les deux frères ennemis, disait-il encore en parlant d'eux; mais l'un et l'autre sont également malades : seulement Étéocle a la jaunisse, et Polynice la rougeole. »

Il est fâcheux que Préault n'ait pas fait ses statues aussi bien que ses mots.

Enfin la révolution de 1848 vint lever l'interdit. Il ne parut pas au Salon de 1848, mais l'année suivante il remporta une deuxième médaille, la seule récompense qu'il ait jamais obtenue. On remarquait surtout parmi ses envois le *Christ* actuellement à Saint-Gervais, dont le corps convulsé, la tête abattue sur l'épaule, l'expression déchirante, mais si peu divine, excitèrent tant de clameurs d'enthousiasme ou d'indignation. Depuis lors, il continua d'exposer d'une façon irrégulière et avec des succès fort inégaux, exalté par les uns, dénigré par les autres, objet de discorde et de scandale pour la critique. Aux Salons de 1863 et de 1864 parurent quelques-uns de ses morceaux les plus caractéristiques : la *Parque,* grande figure d'un effet lugubre sous la draperie funèbre qui dessine vaguement sa forme courbée; le médaillon de *Vitellius,* où il s'en est donné à cœur joie, exagérant encore cette nature exubérante jusqu'à en faire une montagne de chair, une sorte de mastodonte coiffé de je ne sais quel ornement gigantesque dont la vue donne le vertige; l'*Hécube,* couchée à terre par l'écrasement de sa douleur, vautrant dans un flot de draperies confuses qui se mêlent à sa chair les vastes flancs qui ont porté tant de fils. Est-ce une femme? est-ce un monstre antédiluvien? En vérité, la nature des temps héroïques ne devait pas être tout à fait si primitive que cela, et je plaindrais le bon roi Priam s'il avait eu la faiblesse ou le courage d'épouser cet animal fabuleux, qui eût épouvanté Cacus. Préault était persuadé, sans doute, qu'il avait créé une œuvre homérique ou *dantesque.* Homère et Dante ont bon dos, et ils sont morts depuis longtemps, sans quoi je crains bien qu'ils n'eussent renvoyé Préault à Scarron.

Joignez aux œuvres que nous avons nommées : la *Clémence Isaure* du jardin du Luxembourg; le *Cavalier gaulois* du pont d'Iéna, avec son cheval préhistorique, dont la lourde masse semble n'être qu'à demi dégagée du limon des marais indigènes; la *Douleur,* au cimetière juif, œuvre expressive, simple tête enveloppée de voiles funèbres, avec un doigt sur ses lèvres scellées par le sceau de la mort; le *Marceau* qui décore une place publique de Chartres, et qui compte parmi ses meilleurs ouvrages, malgré des jambes trop grosses et des genoux peu d'aplomb; le *Jacques Cœur,* une de ses statues les plus irréprochables, d'une attitude vivante et largement drapée, vous aurez les productions principales de ce talent excessif,


JACQUES
COEUR

inégal, incorrect, qui, même dans ses œuvres les plus dramatiques et les plus saisissantes, ne satisfait jamais complètement, dépasse la mesure et blesse le goût.

Préault a des partis pris violents; il brutalise le marbre pour le forcer à dire ce qu'il veut lui faire exprimer. Tantôt il pousse le modelé à outrance; tantôt, au contraire, il le déblaye et le réduit aux lignes sommaires qui rendront son idée plus visible en la dégageant. Il cherchait la grandeur et voulait frapper l'imagination. Personne, que je sache, n'a rappelé un projet colossal qu'il avait conçu et proposé au temps de ses débuts, alors que les rêves les plus étranges mettaient toutes les cervelles à l'envers, et qui parut sublime à beaucoup de gens : celui de sculpter avec la butte Montmartre une statue gigantesque de la Liberté. Cela ne valait pas tout à fait le projet de ce statuaire antique qui voulait tailler dans le mont Athos l'effigie d'Alexandre, soutenant de sa main droite une ville de dix mille habitants; cependant cela peint Préault. Il ne pouvait comprendre qu'un homme qui avait des idées si grandes ne fût pas universellement placé au premier rang, et c'est ce qui donnait à sa parole cette causticité amère et redoutable dont les traits ont si souvent couru les journaux. Il passait pour préparer ses mots à loisir et pour aiguiser longuement ses épigrammes. Préault était un homme d'esprit qui se croyait du génie, et qui, peu satisfait sans doute de sa part et se jugeant très supérieur à de plus renommés, pensait grossir sa gloire de tout ce qu'il enlevait à la leur.

Mais, si ses erreurs sculpturales ont souvent pour cause une exagération voulue, peut-être dérivent-elles plus souvent encore d'inhabileté et d'ignorance. Cet homme, dont la prétention était d'avoir du génie, ne savait que très imparfaitement son métier, et il aurait eu besoin de retourner à l'école. Ses prétendues hardiesses n'étaient parfois que de pures et simples incorrections. Ses statues sont lourdement pavées d'intentions que sa main malhabile ne parvenait pas à exprimer, mais qu'il expliquait ingénieusement à qui voulait l'entendre. Quand il parlait, on s'y laissait prendre : c'était sa faconde ingénieuse et mordante qu'on admirait, en croyant admirer son talent. Voici quatre ans à peine qu'il est mort, et il est déjà presque oublié. Il ne viendra plus aujourd'hui à personne l'idée de présenter comme un génie un artiste sans étude, à l'imagination boursouflée et à l'originalité fausse.



THÉODORE ROUSSEAU

Théodore Rousseau n'avait pas encore soixante ans, lorsqu'il est mort, le 22 décembre 1869, dans la petite maison qu'il habitait sur la lisière de la forêt de Fontainebleau. Il vivait tellement à l'écart, loin de la banalité bruyante des trottoirs parisiens, en contact journalier avec la nature, que nous avons appris sa mort avant de savoir sa maladie. Quelques amis sont accourus en toute hâte pour

escorter son cercueil au cimetière du village, car Rousseau n'avait pas voulu quitter, même après sa mort, cette nature sauvage dont il fut le peintre persévérant et qu'il nous a, pour ainsi dire, révélée.

La biographie des grands artistes est surtout dans leurs œuvres : Théodore Rousseau n'en a point d'autre. Bien qu'il sût tenir sa place dans le monde, ce fut de préférence un homme des champs et des bois. C'est à lui que Barbizon doit sa renommée et la place qu'il occupe dès maintenant dans l'histoire de l'art contemporain; c'est lui qui en a appris le chemin aux paysagistes, et il resta fidèle jusqu'à sa dernière heure au village dont il avait été le Christophe Colomb.

On pourrait presque dire que Théodore Rousseau n'a pas eu de maître, et qu'il s'est formé seul. Élève de l'inconnu Rémond, puis de l'ultra-classique Guillon-Lethière, il semble n'avoir passé par leurs ateliers que pour prendre le contre-pied de leurs leçons. L'enseignement, qui façonne et pétrit à son image tant de jeunes intelligences, ne lui donna que la connaissance des procédés matériels de son art. Son véritable professeur, ce fut la nature, qu'il se mit de bonne heure à étudier face à face, à serrer de près, dans une lutte qui n'a fini qu'avec sa vie. Ses modèles de prédilection, s'il en eut, ne furent point les grands maîtres du paysage français, mais ceux de l'école anglaise, et particulièrement Constable.

De là son originalité. Quand il débuta, — au Salon de 1832, je crois, — il laissait déjà bien loin derrière lui les timides audaces du semi-révolutionnaire Watelet, et dès ce moment la jeune école pressentit et commença à acclamer son chef dans la personne du débutant qui inaugurait cette grande nouveauté : le paysage peint d'après nature. De 1832 à 1835, il confirma sa réputation auprès de ses partisans, mais sans parvenir à l'imposer ni au public ni au jury. Celui-ci, inquiet et choqué des hardiesses du nouveau venu, las d'entendre saluer comme un maître par les romantiques un jeune homme qui ne tenait aucun compte des traditions consacrées, et comme des chefs-d'œuvre des toiles d'une exécution très imparfaite, où, sous le pétillement de la lumière, l'éclat et l'intensité de la couleur, on sentait tous les tâtonnements et toutes les incertitudes d'un talent encore bien loin de sa maturité, finit par lui fermer obstinément les portes du Salon.

Rien ne pouvait être plus heureux pour la gloire naissante de Théodore Rousseau que cette maladroite rigueur. Tout semblant de

persécution a pour résultat infaillible de créer une force nouvelle au profit de la victime. On allait voir en pèlerinage dans l'atelier du jeune peintre le tableau refusé par le jury, notamment cette *Allée de châtaigniers* demeurée célèbre dans son œuvre, où de grands arbres séculaires, aux troncs noueux et puissants, forment une voûte de verdure ample et majestueuse, toute pleine des aromes vigoureux et de la salubre fraîcheur de la nature, — toile empreinte d'une sorte de solennité religieuse, mais où le jury de 1837 s'offensa de ne trouver aucun des accessoires convenus et qui semblaient indispensables pour le paysage.

Pendant les douze années qu'il passa éloigné des Salons parisiens, l'artiste fortifia son talent par des voyages, par l'étude solitaire et l'incessante contemplation de la nature. De temps en temps il envoyait ses tableaux aux expositions de province. Sa renommée grandissait dans un petit cercle d'artistes, d'amateurs et de critiques. Ses admirateurs allaient criant sur tous les toits et dans tous les feuilletons qu'il était le roi du paysage moderne; et le public, faute de pouvoir vérifier, les croyait sur parole : si bien que Théodore Rousseau, malgré sa longue absence, était déjà célèbre lorsqu'il reparut au Louvre, en 1847, avec deux soleils couchants dont le succès fut énorme. L'un de ces soleils couchants, *Sortie de la forêt de Fontainebleau*, fait aujourd'hui partie du Louvre. Il a le charme d'un Claude Lorrain, grâce à la vapeur d'or pâli qui est répandue dans l'atmosphère et qui, baignant tous les objets, estompant leurs contours, enlève aux arbres quelque chose de cette dureté, écueil où allait bientôt se heurter la manière de Rousseau.

Depuis lors, l'artiste a figuré presque régulièrement dans les Salons, avec des alternatives de succès et de revers, heureux un jour, battu le lendemain, toujours consciencieux, original, faisant de son mieux sans copier personne. Ce talent laborieux, persistant et tenace, mais inquiet et inégal, se trompa plus d'une fois en cherchant toujours à s'engager dans des voies nouvelles, et passa par les aventures les plus diverses en voulant étudier jusqu'au bout tous les changeants spectacles et épuiser tous les effets de la nature. Il obtint en 1849, puis en 1855, une première médaille, et, seul parmi les paysagistes, il a partagé la médaille d'honneur, à l'Exposition universelle de 1867, avec MM. Cabanel, Gérôme et Meissonier, couronnant sa carrière, après une vie de luttes et d'épreuves, par la plus éclatante récompense que pût remporter un artiste.

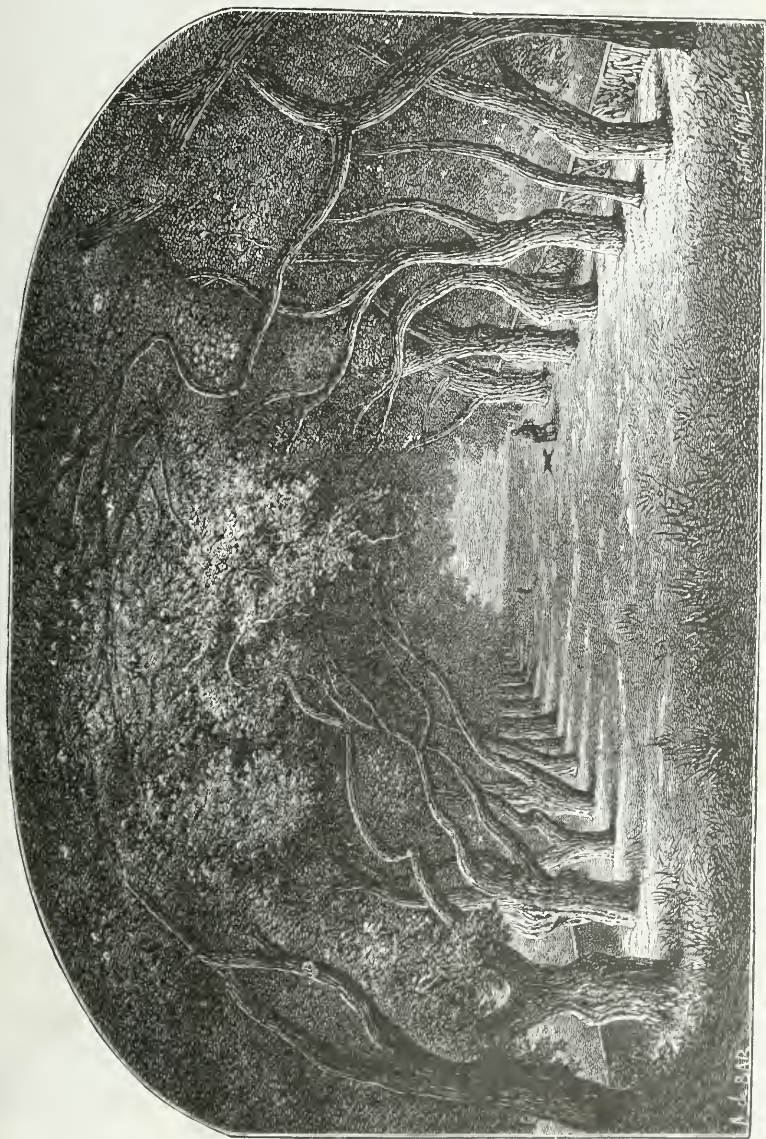
Théodore Rousseau a offert ainsi un exemple instructif des revirements du succès, du pouvoir de la persévérance et de la volonté. La volonté, c'est le caractère fondamental de sa vie et de son œuvre.

Il a poursuivi sa tâche avec une énergie que les défaillances même de son talent, je l'ai dit, ne servent qu'à affirmer davantage. Malgré la minutie laborieuse de son travail, il est arrivé, par la concentration des efforts, en ne laissant perdre ni une heure de son temps, ni une force de son esprit, à la fécondité. Son point de départ est l'observation directe et continuelle de la nature; il s'appuie sur la vérité, comme sur un fondement solide, même pour arriver à l'idéal.

Il a mis absolument de côté toute la vieille défroque du paysage historique et académique : les collines qui s'étagent dans un ordre harmonieux, les plans qui se superposent comme des lignes architecturales, les temples grecs, les nymphes et les bergers d'Arcadie couchés sous des arbres éclectiques et sur un gazon abstrait, près d'une source qui descend du Permesse en droite ligne; mais, en rejetant la convention, il a malheureusement aussi, comme la plupart des paysagistes actuels, laissé à l'écart le choix et l'invention dont une œuvre d'art ne peut se passer. Il copie admirablement et avec fidélité un coin de nature, un fragment isolé, sans se préoccuper toujours d'en faire un tout, un *tableau* ayant son unité et son harmonie complète en lui-même, et l'on peut lui reprocher trop souvent le maigre choix de ses sites.

Quels que soient l'accent vigoureux, le sentiment intime, tantôt triste et tantôt éclatant, qui respirent en ses toiles, sa grande affaire, c'est l'exécution. C'est là qu'il brille; c'est là qu'il faut chercher sa personnalité, sa puissance et le mot des effets sérieux et frappants auxquels il a si souvent atteint. Théodore Rousseau avait fini par acquérir une habileté de main et une science de procédé presque sans rivales. Mais cette science et cette habileté dégénéraient quelquefois en rouerie; dans ses dernières œuvres surtout, elles prenaient trop de place et se laissaient trop voir. Tantôt modelées et maçonnées comme des monuments architecturaux, tantôt brodées point par point au plumetis, fabriquées, pour ainsi dire, à l'aiguille et au crochet, ses toiles *sentent l'huile :* je le dis sans jeū de mots. Vous pouvez compter chaque maille et chaque point. C'est une accumulation de petites touches laborieuses, juxtaposées, combinées et

croisées comme les fils d'un tissu. A force d'exagérer la vigueur. Théodore Rousseau atteint la dureté : il cerne ses contours, il découpe ses branches à l'emporte-pièce, il brode une à une des milliers de feuilles d'un vert outrageux, et les plaque sur un ciel d'un



ALLÉE DE CHATAIGNIERS

bleu criard ou d'un pourpre violent. Les empâtements et les coups de grattoir y jouent un rôle considérable. En voulant souligner les effets et les détails, il lui arrive d'appuyer jusqu'à la dureté. Il souligne trop ses intentions; il veut tout dire : c'est le contraire de

Corot. La solidité de sa peinture touche de bien près, même en la plupart de ses meilleurs ouvrages, à l'écueil de la pesanteur, qu'elle n'a pas su toujours éviter, et l'on a envie de lui souffler à l'oreille le mot de Talleyrand : « Pas de zèle! »

Qui n'a vu vingt fois cette toile de Théodore Rousseau, presque toujours si belle, d'un éclat si vigoureux, d'une coloration si intense, d'une si savante harmonie, d'une facture si forte et si *poussée*, mais un peu monotone à la longue, avec ses chênes tricotés feuille à feuille, et troués çà et là, dans leurs grandes masses d'ombres, par une éclaircie d'un azur outré? Le ciel, les arbres, les terrains, les rochers, tout offre uniformément le même aspect *minéral*, rigide et cru; tout est comme figé par le pinceau du peintre. Ses toiles semblent passées au four : on les prendrait pour des émaux. Sa touche minutieuse, chargée et pointillée, donne à l'œil une sensation de fatigue; il la rapetisse à force de la tourmenter; il l'alourdit en l'accentuant. La lumière et l'air ne circulent pas à travers ces lourds empâtements, où il ne reste rien de la mobilité de l'arbre, ce végétal ailé qui se balance incessamment dans les airs, et s'envolerait vers le ciel s'il n'était retenu par le pied : voyez la partie droite de son *Bornage de Barbizon,* qui a pourtant de fort bonnes parties; est-ce bien là une forêt? ou n'est-ce point plutôt une maçonnerie inextricable que ne pourra jamais percer le moindre rayon de lumière, le moindre souffle de brise? Je retrouve cette lourdeur dans les ciels de Théodore Rousseau, qui aborde rarement avec franchise un effet de soleil. La plupart de ses paysages sont éclairés par un demi-jour égal, qui ne contribue pas à les diversifier. Et ce qu'il y a d'étrange, c'est que, lors même que l'artiste entasse les nuages au-dessus de ses sites, comme dans les *Bords de la Sèvre,* il n'en fait pas moins ses gazons et ses arbres d'un vert éclatant.

Théodore Rousseau a des crudités de ton excessives. On retrouve souvent dans ses toiles ce vert criard et dur que la foule caractérise toujours avec le même mot, en traitant de *plats d'épinards* les tableaux où elle le rencontre. Il ne faut point se lasser de répéter aux paysagistes que le vert de la nature, loin d'avoir cette physionomie déplaisante, est très doux à l'œil, au contraire, et qu'il caresse le regard au lieu de l'aveugler.

Dans la *Ferme des Landes,* le chaume et les cloisons des cabanes, les barrières même et les troncs d'arbres, tout est vert : c'est pousser

beaucoup trop loin le culte pour la loi des reflets. Sa *Mare sous les chênes* (1863) a tout l'aspect d'une peinture vitrifiée. L'eau est sans transparence : une pierre n'y enfoncerait pas; le ciel est sans pro-



PAYSAGE

fondeur : un oiseau s'y cognerait la tête; le feuillé des arbres se détache sur le fond bleu, minutieusement et lourdement piqué pièce à pièce, comme les points d'une broderie. C'est une main de plomb qui a fixé tous ces détails, dont pas un n'estompe ses durs contours sous les vapeurs humides de l'atmosphère.

Je ne veux pas dire que Théodore Rousseau fût en décadence dans ses dernières années; seulement ses défauts devenaient plus sensibles à la longue et s'accusaient en se répétant. Il n'avait fait que se développer dans le sens primitif, sans autre progrès réel qu'une certitude d'exécution qui dégénérait parfois en tour de force, et où le métier était aussi visible que l'art. Mais à quoi bon appuyer davantage sur les lacunes de ce talent vigoureux? On pourrait faire dans l'œuvre de Théodore Rousseau un choix qui n'aurait à craindre aucune comparaison. Tels de ses tableaux qui, réunis dans une exposition, se nuisent l'un à l'autre par un rapprochement où s'accuse leur uniformité, gagneraient à être envisagés isolément. Pris à part, encadrés chacun à sa place dans une galerie, étudiés en eux-mêmes et en eux seuls, par des amateurs qui se contenteront d'y voir les qualités qu'ils leur offrent à un si haut degré, sans leur demander la beauté des lignes, l'élégance d'arrangement, la science et la variété de composition qu'ils n'ont pas, ils reconquerront toute leur valeur, et peut-être même les défauts de l'artiste, son exécution péniblement cherchée, sa facture *à outrance,* sa curiosité du détail, sa préoccupation de l'effet, paraîtront-ils simplement alors le trait original, la note intime et caractéristique de son talent, un de ces *partis pris* qui équivalent à une signature, et dont la saveur piquante rehausse aux yeux de beaucoup les productions des maîtres du second ordre.

Regardez, par exemple, ses *Chaumières sous les arbres,* qu'il exposa en 1864. On a rangé longtemps Théodore Rousseau parmi les romantiques : ce tableau n'est ni romantique ni classique; il est superbe tout simplement. Rien n'est plus vigoureux et plus vrai que ces massifs de chênes à l'ombrage épais, à la sombre verdure, aux noires profondeurs, d'où l'on sent descendre sur ses épaules ce *frigus opacum* chanté par Virgile. Il est fâcheux que le ciel ressemble là encore à un fond d'assiette en faïence. Je ne veux pas savoir si ces empâtements robustes doivent noircir et s'écailler avec le temps; je n'en sais rien : telle qu'elle est, du moins, je sais que cette toile vaut bien un de ces Hobbemas que les amateurs fanatiques couvrent d'une double et triple rangée de louis d'or à la salle Drouot.

En 1867, il avait envoyé au Salon un paysage d'un effet violent, d'un travail prodigieux, d'une lumière intense; au Champ-de-Mars, les *Bords de la Douzanne,* paysage solide et profond à la fois, avec de puissantes masses de verdure, d'un ton vrai, d'un sentiment in-

time et pénétrant, et la *Métairie des bords de l'Oise,* petite toile lumineuse et légère, savoureuse à l'œil, traitée de cette façon preste, aisée et presque coquette, que nous ne connaissions plus depuis longtemps à l'artiste.

Une exposition complète, avec classement chronologique, de l'œuvre de Théodore Rousseau, permettrait seule de se reconnaître avec certitude au milieu de ses transformations, qui n'ont pas toujours été des progrès, et d'en constater exactement la marche étape par étape. Ceux, ou du moins quelques-uns de ceux qui l'ont suivi de près, assurent qu'il n'a pas eu moins de trois manières, comme Raphaël et Murillo. Nous lui en connaissons au moins deux bien distinctes, quoique rapprochées par des analogies foncières qui révèlent le même peintre : celle de ses débuts, où il a la facture plus large et plus moelleuse, plus souple et plus légère, où, comme dans le *Pêcheur,* il sait être vaporeux en même temps que robuste, et, comme dans le *Groupe de chênes,* il sait indiquer le détail, ce qui est son caractère propre, tout en peignant par masses; celle de la fin, où, en voulant trop accentuer, il s'alourdit, où son travail devient souvent minutieux et dur à force de vouloir analyser et préciser. Mais cette division entre les deux phases de sa carrière n'est juste qu'à la condition de n'être pas poussée à la rigueur.

S'il est vrai, d'ailleurs, qu'il ne faille jamais juger les artistes, comme les écrivains, que d'après leurs qualités et non d'après leurs lacunes, en prenant pour mesure de leur talent les œuvres où ils se sont élevés le plus haut, il faut reconnaître à Théodore Rousseau un rare mérite de personnalité, d'expression, d'énergie et d habileté; il faut louer à un degré égal l'unité, la vérité et la solidité de sa peinture, l'harmonie et l'intensité de sa couleur, le caractère et le style qu'il donne au paysage le plus insignifiant. En ses bons jours, il sait mieux que pas un rendre la profondeur des horizons, l'éclat du ciel, les sombres perspectives des forêts, et dégager du spectacle de la nature une impression salubre et robuste, qui produit l'effet d'un souffle de vent frais sur la figure. Il a même le charme quelquefois, comme dans sa *Ferme,* de la galerie S. L'étendue de la gamme dont il dispose lui permet d'aborder indifféremment et de peindre avec la même puissance les aspects les plus divers de la nature, s'éveillant dans les pâleurs de l'aurore ou s'endormant sous les rayons d'or du soleil couchant, exubérante de sève, de jeunesse et de vie quand le printemps revient, muette et

triste aux derniers jours de l'automne, comme une veuve enveloppée dans ses voiles de deuil.

C'est pourquoi la critique doit rendre hommage à la mémoire de Théodore Rousseau. Ce n'est pas seulement son talent qu'il importe de louer, mais son effort constant vers le mieux, la tension perpétuelle de son esprit et de toutes ses forces pour atteindre au dernier terme de son art, la vaillance de la lutte qu'il a soutenue jusqu'au dernier jour. En honorant l'école française par ses œuvres, il ne l'a pas moins honorée par la dignité de son caractère et l'indépendance de sa vie.

ISIDORE PILS

Pils était né à Paris en 1813. Il suivit l'atelier de Picot, comme tous ceux des peintres de sa génération qui n'étaient pas élèves d'Abel de Pujol, puis les cours de l'École des beaux-arts, et au concours de 1838 il remporta le grand prix de Rome sur le thème de *Saint Pierre guérissant les boiteux à la porte du temple.*

Voilà, aux débuts de la vie artistique de Pils, deux faits que l'ensemble de son œuvre, et particulièrement les toiles qui lui ont valu sa réputation, ne laisseraient guère soupçonner. Certes, la plupart de ceux qui ont vu aux Salons le *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise,* la *Tranchée devant Sébastopol,* l'*École à feu de Vincennes* et les autres toiles plus connues de cet artiste, ne se doutaient ni qu'il eût été élève de l'École de Rome, ni qu'il eût débuté dans le genre religieux. Non content d'y remporter sa première victoire, il y avait persisté quelque temps après son retour de Rome, ainsi que le prouvent ses envois aux Salons de 1846 et de 1847 : *le Christ prêchant dans la barque de Simon* et la *Mort de la Madeleine;* puis, un peu plus tard, la *Mort d'une sœur de Charité* et la *Prière à l'hospice,* où l'on trouve dans la figure de la religieuse comme un reflet lointain de Philippe de Champagne, et dont l'inspiration sévère est heureusement tempérée par la grâce maladive et la naïveté charmante des enfants placés autour d'elle. Il ne l'abandonna même jamais entièrement, alors qu'il semblait accaparé tout entier par la peinture militaire, autant du moins qu'on peut le

conjecturer par quelques aquarelles, comme le *Jeudi saint dans un couvent de dominicains en Italie.*

On se demandera s'il était bien nécessaire d'aller à Rome pour apprendre à connaître le troupier français, ce qu'il y a de commun entre le zouave et l'*Antinoüs* ou l'*Apollon du Belvédère,* et à quoi il servait d'aller étudier de près et sur place, pendant cinq ans, les *Loges* de Raphaël, la *Transfiguration,* la *Communion de saint Jérome* et la chapelle Sixtine, avant de peindre des pantalons rouges poussant à la roue d'une pièce d'artillerie ou faisant le coup de feu. Quel que soit le genre de sujets qu'on adopte, il paraît qu'il n'est jamais inutile d'avoir été à l'école du beau chez les maîtres, et il est rare qu'on ne distingue pas du premier coup ceux qui ont reçu cette forte et sévère éducation première. L'élève de Rome peut se reconnaître chez Pils au caractère et au style dont il empreint ses tableaux militaires, comme à la science du dessin et de la composition.

Non seulement, ainsi que nous l'avons dit, Pils avait débuté par des tableaux religieux, mais peu de temps avant sa mort, dans les peintures du grand escalier de l'Opéra, il avait montré des qualités de coloriste vigoureux, et s'était tiré à son honneur d'une tâche dont ses amis eux-mêmes redoutaient l'épreuve pour lui. On lui doit aussi quelques portraits remarquables, notamment des portrait d'enfants. Néanmoins il restera pour la foule le peintre de nos troupiers, dont il saisissait avec tant de vérité la physionomie et le mouvement; l'annaliste pittoresque de nos gloires militaires, surtout de nos victoires de Crimée, qui lui ont inspiré ses meilleurs tableaux; le plus habile et le plus populaire des continuateurs d'Horace Vernet, dont il n'eut ni la fécondité ni la verve infatigable et joyeuse, mais dont il eut les qualités toutes françaises : la clarté et l'aisance, le naturel et la vérité. Dans ses dernières années, le vieux général en chef dut même sentir quelques inquiétudes devant ce jeune capitaine. Qui ne se rappelle le *Débarquement de l'armée française en Crimée,* au Salon de 1857, et la *Bataille de l'Alma,* au Salon de 1861? Le titre de cette dernière toile est un peu trompeur : ce n'est pas la bataille même qu'il nous montre, mais simplement le passage de l'Alma et l'ascension des hauteurs par la deuxième division, sous les ordres du général Bosquet. Ce qui frappe d'abord, c'est la vérité, la franchise et la solidité de la peinture. Le ton dominant et les tons locaux sont d'une grande justesse. Il n'est pas un détail qui n'indique une

observation exacte et un profond sentiment des choses militaires :



PILS PEINT PAR LUI-MÊME

les chevaux sont de vigoureuses bêtes taillées pour la lutte; les

types des zouaves, des artilleurs, des soldats du train sont incroyables de mouvement et de réalité; chaque homme a été saisi et fixé dans



SOLDATS DISTRIBUANT DU PAIN

son allure, son attitude, son expression naturelle; les têtes vivent et sortent de la toile. Le groupe de droite escalade le rocher avec furie, mêlé aux chevaux qu'on cingle de coups de fouet et qui se cabrent, aux canons montés sur leurs affûts, auxquels les fantassins



BATAILLE DE L'ALMA

s'attellent pour les tirer à tour de bras. Mais le groupe qui entoure le général est d'une tranquillité qui touche à la froideur, et comme ce groupe occupe le premier plan et qu'il saute tout d'abord aux yeux, cette impression tend à rejaillir sur la toile entière. C'est le défaut principal de l'ouvrage, j'allais dire le seul.

La *Bataille de l'Alma* marque le point culminant de la carrière de Pils. Aux quatre Salons suivants il s'abstient, comme sous l'accablement d'une fatigue prématurée, et ne se montre de nouveau qu'à l'Exposition universelle de 1867, avec un seul tableau inédit : la *Fête donnée à l'empereur et à l'impératrice à Alger en* 1860. Quoiqu'elle n'ait point la physionomie officielle, cette fête algérienne n'a pas porté bonheur à l'artiste. Sous le brillant fracas de la *fantasia* on sent la gêne et la raideur. Tous ces aghas, ces caïds, ces cavaliers et fantassins kabyles, d'ailleurs étudiés avec le plus grand soin dans leur vérité typique, s'agitent comme des énergumènes pour amuser de leur mieux le couple impérial, qui semble assez ennuyé et quelque peu inquiet de ce spectacle épileptique. Le coloris est criard et dans son éclat manque d'harmonie. Pils, atteint d'une maladie cruelle, se lassa vite; il ne donna jamais à son chef-d'œuvre du Salon de 1861 le pendant qu'on attendait, et les admirateurs de son talent en étaient réduits à se disputer les croquis si souples et si justes, les alertes et vivantes aquarelles où il nous donnait la menue monnaie des tableaux qu'il ne faisait plus. Il n'a guère manqué à Pils qu'un peu plus de fécondité. Lui qui faisait si bien les troupiers, pourquoi n'en a-t-il pu faire davantage? Qu'y a-t-il de plus beau qu'un soldat? C'est deux soldats, dit la sagesse des nations.

Hélas! la matière manquait désormais au pinceau de Pils encore plus peut-être que la force à sa main! La mort de l'artiste a coïncidé avec le vingtième anniversaire de nos triomphes en Crimée. Le peintre de l'*Alma* et d'*Une tranchée devant Sébastopol* a été enterré le 8 septembre 1875; c'est le 8 septembre 1855 que Sébastopol fut enlevé d'assaut. Qui donc s'en est souvenu? Personne, pas même peut-être ceux qu'on appelait alors les jeunes et héroïques vainqueurs de Crimée, et que les femmes couvraient d'une pluie de fleurs à leur entrée à Paris... Tout au plus quelque mère vieillie, qui n'oublie pas, elle, et qui pleure, ce jour-là, solitaire et silencieuse. Nous avons d'autres anniversaires à célébrer maintenant. Comment songer à Sébastopol dans le mois de Sédan?

L'exposition posthume de Pils était composée, pour près des deux tiers, d'aquarelles ou de dessins. Sauf la *Mort d'une sœur de Charité*, que le musée de Toulouse a refusé de prêter, et les quatre panneaux qui entourent la lanterne de l'Opéra, à la voûte du grand escalier, on avait là l'œuvre entière de Pils, depuis le *Rouget de l'Isle*, qui



ARTILLEURS SUR UN CAISSON

commença en 1849 sa réputation, — cette vignette patriotique devant laquelle, au Luxembourg, on trouve toujours concurrence de copistes, — jusqu'au *Jeudi saint en Italie*, qui figura au Salon de 1874. Nous avons revu avec un plaisir extrême ses petites et grandes toiles : *Zouaves à la tranchée*, le *Débarquement en Crimée*, la *Bataille de l'Alma*, qui fondèrent définitivement sa renommée populaire. Personne n'a mieux connu que Pils le soldat français dans la variété de ses types, l'entrain de son allure, la vivacité de ses

gestes et de ses mouvements. Il en rend comme pas un l'aplomb martial et l'élan résolu; il l'avait étudié sous toutes ses faces : en marche, au repos, au bivouac, à l'ambulance, à la cantine, à pied et à cheval. On ne s'étonnera plus de la perfection à laquelle il était arrivé, après avoir vu la multitude de ses études et de ses esquisses. Il a surtout des aquarelles qui sont, en ce genre, de petites merveilles.

« Cher monsieur Odier, écrivait le duc d'Aumale, après avoir reçu l'une de ces aquarelles, vous vous êtes associé à M. Bocher pour m'envoyer un vrai chef-d'œuvre : trois troupiers en chair et en os, qui parlent, qui remuent, qui vont se battre, et qui rosseront, j'en suis sûr, Arabes et Kabyles. Il me semble que j'ai vu ces trois figures-là et que je connais leurs noms. Celui de gauche est aussi bon sujet que brave : je l'avais fait caporal; il a dû faire son chemin depuis. J'ai donné quelque part une pipe au clairon. Quant au troisième, c'est un remplaçant; il est *pratique,* mais vaillant, et lorsqu'on l'a mis à la salle de police pour une *bordée,* on l'en fait sortir, car il se bat si bien!... Enfin, cher monsieur, je suis aussi touché de votre souvenir que ravi de voir qu'il y a encore un pinceau pour conserver à nos neveux le type de ce soldat français que nous connaissons et que nous aimons. »

Voilà une critique d'un style tout militaire, comme les toiles mêmes de Pils, et qu'on dirait écrite à la pointe de l'épée. Elle est d'un juge compétent, et nous dispense d'appuyer.



AUGUSTE CLÉSINGER

Le 8 janvier 1883, une trentaine de personnes, dont pas un seul artiste, ont suivi les restes mortels de Clésinger à leur dernière demeure. Qui lui eût dit, aux jours de sa gloire, lorsqu'il ne se contentait pas de croire, avec une bonne foi fanfaronne et la haute opinion qu'il professait de son propre mérite, mais lorsque la complicité de l'opinion lui permettait de laisser, peut-être de faire écrire par ses amis qu'il était le Puget du siècle et le Michel-Ange de la France, qui lui eût dit que son cercueil serait si modestement escorté!

Clésinger avait fait grand bruit vers la fin du gouvernement de Juillet et sous la deuxième république. Comme il avait traversé l'art avec des allures gasconnes et conquérantes! Son nom sonnait à la façon d'une fanfare; sa gloire tapageuse portait un panache. Puis l'oubli était venu peu à peu, rompu de temps à autre par un violent effort de l'artiste pour reprendre possession du public, par une rentrée subite et bruyante, bientôt suivie d'une nouvelle retraite.

Il était né à Besançon, en 1814. Il reçut les premières leçons de son père, sculpteur lui-même, et dès l'enfance se montra ce qu'il devait toujours être, un esprit plein de fougue et d'ardeur, mais dépourvu de toute méthode et de toute discipline. Il n'avait pas douze ans lorsque, renouvelant pour son compte l'escapade de Callot, il quitta furtivement la maison paternelle et partit pour Rome. Suivant les uns, c'est au moment même de sa fugue que se place son départ pour Rome; suivant d'autres, dont le récit est plus vraisemblable, il n'eut lieu que quelques années plus tard, en compagnie du prince cardinal de Rohan, qui s'était pris d'affection pour le jeune homme. Il reste bien des obscurités et des lacunes dans ce début de sa vie. On dit qu'à Rome il étudia la sculpture sous Thorwaldsen, et que, ayant perdu son protecteur en 1834, il dut rentrer en France, où il s'engagea dans les cuirassiers. Combien de temps au juste fut-il soldat? Nous l'ignorons. Mais en 1840 on le retrouve à Florence, où il se lie avec Dumas, nature exubérante et primesautière comme la sienne.

Clésinger avait près de trente ans quand il débuta au Salon de 1843 par un buste, qui passa inaperçu. L'année suivante, deux autres bustes, surtout celui de Scribe, commencèrent à attirer l'attention sur son nom, en donnant une première idée de sa souplesse et de son habileté.

C'est au Salon de 1847, où il avait envoyé la *Femme piquée par un serpent*, que remonte sa célébrité, comme celle de Couture, qui exposait la même année ses *Romains de la décadence*, et dont la destinée devait être assez semblable à la sienne. On peut dire de lui qu'il entrait dans la renommée avec effraction. Le naturalisme audacieux de ce morceau fit à la fois sensation et scandale; l'art chaste et froid de la sculpture en fut un moment tout révolutionné. Gustave Planche se montra sévère pour l'artiste, qu'il ne goûta jamais : s'appuyant sur l'infériorité des autres œuvres qu'il exposait en même

temps, — car Clésinger, même en sa meilleure époque, était inégal, — il l'accusa d'avoir triché, en moulant sa statue sur nature. Mais la plupart des critiques en vue entonnèrent des dithyrambes. Théophile Thoré surtout consacra à Clésinger tout un feuilleton, où il disait entre autres choses : « Je ne crois pas que, depuis les Coustou, on ait mieux fait palpiter le marbre... Il est de la famille de Coysevox l'infatigable, et allié de loin, — par les femmes, — à Rubens. » C'est lui qui l'a appelé pour la première fois de ce surnom si souvent répété depuis : le Murat de la statuaire. Mais, même au milieu de ces éloges excessifs, il avait tout au moins indiqué discrètement, pour qui sait lire entre les lignes, les côtés faibles et les lacunes de ce talent fougueux et superficiel, tout d'improvisation : « Il y a plus de bonheur aventureux que de combinaison profonde dans ses succès... Clésinger est très propre à sculpter les images frémissantes, les agitations extérieures, l'exubérance de la vie sensuelle, les splendeurs de la beauté physique. Peut-être serait-il embarrassé de pénétrer dans ces caractères intimes et calmes qui appartiennent à certains types sublimes de la nature humaine. Il ferait mieux Aspasie que Platon, Ninon de Lenclos que Molière. »

Avec sa confiance en lui, Clésinger ne devait accepter que les louanges, sans admettre les réserves qui, tout en le couronnant de fleurs, semblaient le confiner dans une sphère peu noble et peu élevée. Mais tous les efforts qu'il put faire pour en démontrer le peu de fondement n'aboutirent qu'à les justifier. Il a jeté, dispersé sa fougue en statues du caractère le plus varié; il a subi des influences diverses; il a touché à tous les genres. Tour à tour, et quelquefois en même temps, on l'a vu faire des œuvres allégoriques, sans en excepter l'allégorie politique : la *Liberté,* la *Fraternité,* la *République,* la *France,* la *Tragédie;* des statues mythologiques, comme son *Faune* et sa *Diane au repos;* des statues historiques, comme la *Louise de Savoie* du Luxembourg, *François Ier, Napoléon Ier, César;* des statues poétiques, si je puis ainsi dire, comme ses deux *Sapho* et *Cornélie avec ses enfants;* des statues religieuses même, comme sa *Pietà* et sa *Tête de Christ.* Tout cela, ou peu s'en faut, est l'œuvre d'un talent dévoyé et fourvoyé, qui ne s'élève pas au-dessus du médiocre, et souvent tombe dans le faux, le maniéré, le convulsif. Où a-t-il le mieux réussi, sans toutefois retrouver jamais complètement son succès de 1847? Dans ses bustes, où il n'avait qu'à rendre le modèle vivant avec la souplesse ordinaire de

son ciseau, et dans l'*Andromède*, l'*Enlèvement de Déjanire*, la *Bacchante*, la *Phryné devant ses juges*, voire dans la *Cléopâtre devant César*, une statue où le système polychromique poussé à l'excès opprime le travail du sculpteur sous celui de l'orfèvre et du joaillier, mais qui n'en a pas moins une grâce bizarre et troublante. Son domaine c'est la vie, non la vie simple et franche, tranquille, grave et méditative, mais la vie fiévreuse, remuante, tourmentée; non la vie de la pensée, mais la vie de la chair. C'est pour cet accent de vie frémissante, exubérante et criante, si je puis ainsi dire, qu'Alexandre Dumas l'aimait tant, et qu'il fut le sculpteur favori d'Émile de Girardin, qui n'entendait rien à l'art véritable.

En 1848, il se crut républicain, d'autant plus qu'il venait d'épouser une fille de Georges Sand, dont il ne devait pas tarder à se séparer judiciairement. Il offrit un buste colossal de la *Liberté* au gouvernement provisoire, et le jour de la fête de la Concorde, — qui, par une de ces heureuses rencontres dont les temps de révolutions sont si prodigues, eut lieu juste la veille du 15 mai, on installa au milieu du Champ-de-Mars sa statue de la *Fraternité*, qu'il avait improvisée en quelques jours. Il allait d'ailleurs, sous l'empire, devenir impérialiste tout aussi aisément, et fréquenter Compiègne, où ses boutades amusaient et effrayaient la cour, — pour redevenir républicain dans les dernières années de sa vie.

Clésinger avait le rêve et l'ambition du grand, beaucoup plus qu'il n'en avait l'aptitude. Il le poursuivait jusque dans l'énorme. Aucun des survivants de 1848 n'a oublié sa *Fraternité* colossale. Plus tard il conçut le projet et dessina le plan d'un monument gigantesque, haut de soixante-cinq mètres, qui devait couronner le Trocadéro. Il avait aussi le rêve de la sculpture héroïque, qui, en dépit de certaines apparences, n'était point du tout l'affaire de ce *naturaliste*. Il n'y réussit pas mieux avec *Napoléon Ier* et *César*, qu'il n'y avait réussi avec le *François Ier* exposé en 1856 dans la cour du Louvre.

Cette malencontreuse statue du roi-chevalier peut être considérée comme marquant la limite extrême du règne éphémère de l'artiste. Commencé en 1847, continué sous la république, grâce à des influences qui tenaient plus à la politique qu'à l'art, il était déjà bien ébranlé au commencement de l'empire. Ce *François Ier* l'acheva, avec ses airs de capitan matamore, sa raideur théâtrale, son luxe de panaches et de pompons, son lourd cheval, qui faisait vaguement

songer à un mastodonte : « Ça, François Ier! dit Préault; mais c'est



STATUE DE MARCEAU

Mélingue! » On répéta le mot. « C'est le sire de Framboisy, » dit un autre. Et la statue fut tuée. Clésinger, furieux, se retira sous sa

tente et partit pour Rome, où il mena la vie fastueuse des grands artistes prodigues du siècle de Léon X. Paris n'entendit plus parler de lui pendant trois ans. Puis tout à coup, au Salon de 1859, on le vit reparaître avec une énorme cargaison : huit statues, auxquelles il en adjoignit ensuite trois autres, qui ne sont point inscrites au livret, et trois tableaux : une *Ève tentée pendant son sommeil,* et deux paysages. Évidemment il avait voulu frapper un grand coup. Les paysages étaient d'une touche lourde, sèche et dure; l'*Ève,* au contraire, d'un modelé puissant, d'une couleur chaude, vigoureuse et transparente, semblait l'œuvre de quelque disciple de Rubens; mais ce bloc de chair n'offrait aucune distinction dans les formes. Là encore, en poursuivant un effet saisissant, il n'avait atteint qu'un effet excessif et déréglé.

Hé quoi! cette énorme masse de chair, aux proportions hommasses, aux hanches saillantes, au torse herculéen, à la tête bestiale, c'est la première femme, celle qui, avant que la race eût été détournée et abâtardie de son type primitif, devait naturellement réunir en elle, par opposition à l'homme, toutes les grâces charmantes, toute la délicatesse caractéristique de son sexe! Clésinger s'est laissé séduire par l'idée de représenter sur la toile un monstre antédiluvien, comme ceux que reconstruisait Cuvier, et il a cru nécessaire de ressusciter les formes colossales de l'antique Cybèle pour peindre la *mère* du genre humain. A moins que la Transtévérine qui lui a servi de modèle ne fût bâtie en pierres de taille comme le Colisée, il est impossible qu'il ait trouvé dans une nature féminine ces jambes énormes et ce genou aux lignes durement accusées qui choquent dans son tableau, j'allais dire dans sa statue, comme une anomalie monstrueuse. Clésinger confond le *grand* avec le *gros,* et il semble ignorer que ce n'est pas la dimension, mais le sentiment et l'idée qui font la grandeur d'une œuvre. Cette figure n'est pas une Ève, mais une Bacchante tordue par un vilain cauchemar. C'est le pendant de la *Femme piquée par un serpent,* et l'on y retrouve jusqu'au serpent, pour compléter la ressemblance. Dans ce cas, comme dans l'autre, l'étiquette n'est qu'une feuille de vigne appliquée après coup, par un reste de pudeur, sur cette nudité malsaine.

Parmi ses statues de la même année, d'un mérite très inégal et très discutable, la *Zingara* présente bien, dans le haut du corps, la souplesse habituelle du travail de Clésinger; mais on y sent encore

l'exagération, et dans la partie inférieure du corps l'opulence des formes est poussée jusqu'à la lourdeur. Cette tendance constante à l'exagération est plus sensible, à un autre point de vue, dans la



TAUREAU ROMAIN

statue de *Sapho*, qui néanmoins a d'excellentes qualités. Les draperies sont belles, et bien supérieures à celles de la *Zingara;* la chair vit et palpite, pour ainsi dire; enfin l'attitude difficile choisie par l'artiste a été rendue avec art. Seulement l'intensité d'expression farouche et de désespoir amer qui fait grimacer la figure dépasse

les limites. Je n'ai jamais vu Mme Dorval, mais un très fin connaisseur, dont le goût égale au moins le savoir, m'assurait que la *Sapho* a été inspirée à Clésinger par une des poses favorites de cette actrice, et je le crois sans peine. D'un mot il en avait fait la meilleure critique.

On remarqua surtout le buste de la *Transtévérine* et le *Taureau romain*, tous deux d'un travail large et d'une exécution ferme. La même supériorité se montre dans son *Combat de taureaux*, exposé en 1864 : la facture est pleine de vérité et d'énergie; les deux animaux sont admirablement modelés; leurs flancs frémissent de vie. Le gauche et massif *César* envoyé avec ce morceau superbe en paraissait d'autant plus disgracieux. Clésinger se perdait en visant au grand style et se retrouvait en copiant la nature.

En 1861, outre une *Cléopâtre* qui n'est qu'une nouvelle variante, plus décente, cette fois, de la *Femme piquée par un serpent,* il exposa deux sujets classiques tirés de l'histoire romaine et de la mythologie : une *Diane au repos,* à la draperie souple et légère, au travail élégant et gracieux, mais d'une attitude cherchée et forcée; une *Cornélie*, dont les qualités d'exécution ont été gâtées par l'absence de simplicité, par les types froids et lourds des enfants, et par l'idée fâcheuse de les ranger sur le même plan que la mère, d'où résulte pour son groupe une physionomie géométrique.

De 1864 à 1869 il disparaît encore, sans même faire acte de présence à l'Exposition universelle de 1867; et, sauf un envoi unique en 1869, comme pour tâter de nouveau le public et la critique, dont il ne fut pas sans doute entièrement satisfait, cette nouvelle bouderie dura jusqu'en 1876. Pendant la guerre, Clésinger revêtit l'uniforme, et il eut quelques velléités de devenir un héros. L'idée d'imiter Benvenuto Cellini, qui se vante d'avoir tué d'un coup de fauconneau le connétable de Bourbon pendant le siège de Rome, dut traverser ce cerveau plein de tumulte et de rêves; mais je n'ai pas ouï dire qu'il ait remporté aucune victoire éclatante. Après la guerre, il reprit l'ébauchoir. A partir de 1876, il semble ressaisi d'une fougue de production toute juvénile, mais sans parvenir à ramener l'attention publique sur son talent épuisé. Dans les derniers temps de sa vie, il avait obtenu la commande de quatre statues équestres : Hoche, Marceau, Kléber, Carnot, pour décorer la façade de l'École militaire. Il se remit à l'œuvre avec la bravoure et la passion qui ne l'avaient guère quitté durant sa vie de lutteur, souvent vaincu et

se relevant toujours. On a pu voir le *Marceau* longtemps exposé devant l'une des portes du palais de l'Industrie. Les défauts du *François Ier* s'y retrouvent en partie, mais atténués, notamment la lourdeur du cheval. L'auteur s'est borné à la physionomie extérieure, sans aller à la physionomie morale. Le *Hoche*, — une figure énorme, sans caractère, sans style et sans lignes, — a paru au Salon de 1883. Lorsqu'il est parti, Clésinger avait dit depuis longtemps tout ce qu'il avait à dire.

L'homme était vigoureux, bien bâti, de haute taille, aux yeux vifs, à la parole ardente, irascible, recherchant les violents exercices du corps. Chasseur intrépide et cavalier déterminé (je parle de sa belle époque), toujours en déplacements, en voyages et en déménagements, il avait le tempérament d'un lutteur et ne craignait aucun ennemi. Les échecs et les traverses dont il s'était attiré un bon nombre par son caractère indomptable, l'avaient rendu misanthrope. Rebelle à toute critique, il avait en son génie une foi absolue.

Si Clésinger eût su diriger son talent, il fût devenu sans doute un artiste du premier ordre; mais il n'a pas su le régler et le discipliner mieux que sa propre vie. Orgueilleux, emporté, plein d'une énergie fiévreuse, taillant le marbre de sa propre main afin de le faire trembler devant lui comme Puget, il recherchait moins la profondeur que l'éclat, le style que le mouvement, la beauté noble, grave et sereine que la beauté provocante et tout extérieure d'une Bacchante, d'une Cléopâtre ou d'une Phryné. C'était un sculpteur romantique, décoratif et coloriste, improvisateur fougueux, amoureux du pittoresque, porté à confondre le caractère avec le *chic*, et à prendre le colossal pour le grandiose. Ce qui lui a manqué avant tout, c'est le goût.

HENRI LEHMANN

Henri Lehmann, né en 1814, à Kiel (duché de Holstein), avait été naturalisé Français, comme son frère cadet, Rodolphe, qui fut, lui aussi, un peintre distingué et un peintre de style. Après son père, dont il reçut les premières leçons, il eut Ingres pour maître; nous ne le saurions pas d'autre part, que tous ses tableaux, et surtout ses portraits, le diraient. Sa biographie est uniquement dans ses œuvres. Il exposa pour la première fois en 1835, et obtint dès son début une deuxième médaille; il fut élu membre de l'Institut en 1864, et nommé en 1875 professeur à l'École des beaux-arts, où il paraît qu'il ne sut pas se faire goûter des élèves : je ne le lui reproche point, d'ailleurs, n'étant pas bien sûr que ce fût de sa faute. Il aimait la discipline et n'aimait pas les charges d'atelier : il suffirait de regarder, dans son portrait par lui-même, cette tête sèche, fine et ferme, de vieux rabbin juif, pour comprendre qu'il ne badinait point dans les cas sérieux.

Henri Lehmann fut un peintre assez fécond. Il a particulièrement laissé beaucoup de tableaux bibliques et religieux, et quantité de portraits. On n'en avait pas réuni moins de cinquante-cinq à son exposition posthume, faite dans les salles du palais des Beaux-Arts, aux mois de janvier et de février 1883, peu de temps après sa mort. Les portraits de Lehmann forment une véritable galerie d'illustrations contemporaines. Nous y rencontrons en particulier les noms du président Bonjean, de MM. Edmond About, Michel Bréal,

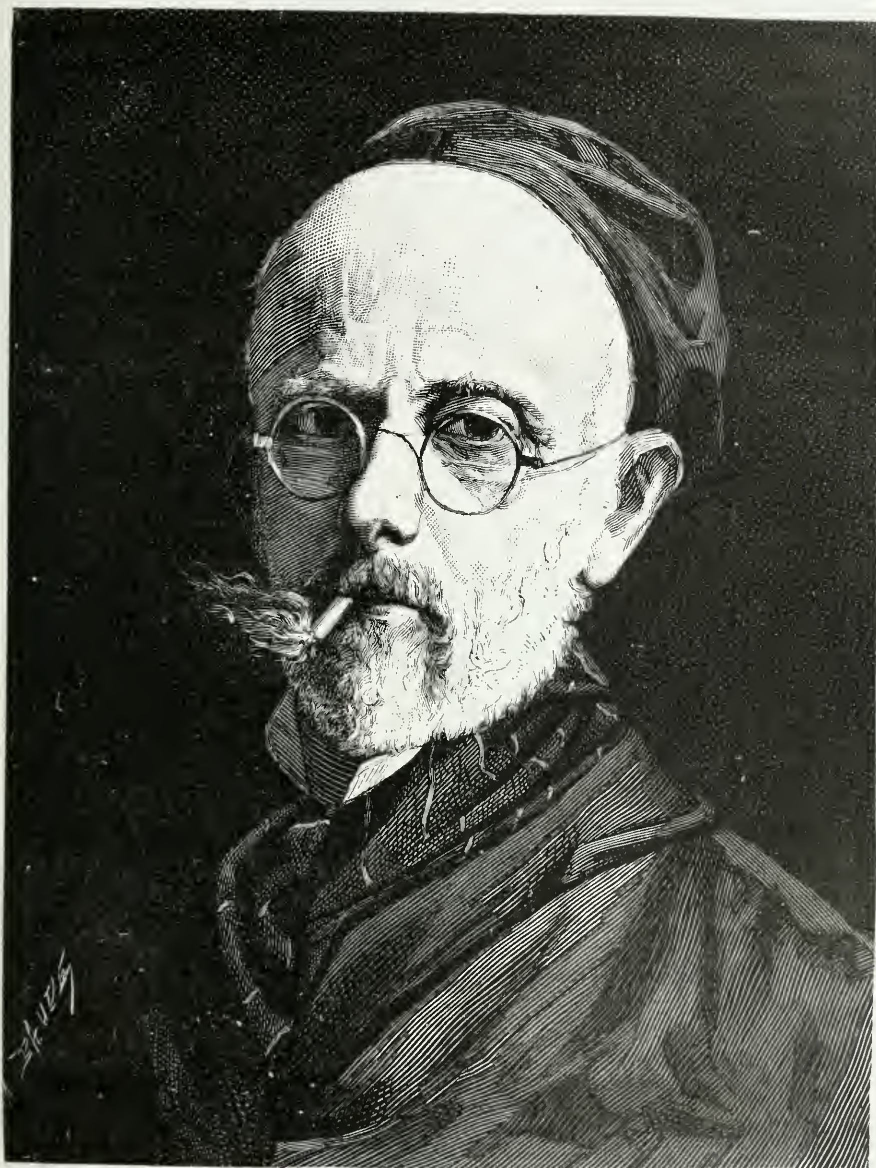
Cousin, Barthélemy Saint-Hilaire, le docteur Bouillaud, Michel Chevalier, Dumon, le ministre du gouvernement de Juillet, le baron Haussmann, M. Frémy, Ingres, Liszt, dont l'étrange profil est fait pour arrêter tous les regards au passage, et beaucoup de prêtres : le père Ventura, Mgr Darboy, l'abbé Gabriel, l'abbé Deguerry, l'un de ses meilleurs. Regardez le portrait si simple, si sobre et si ferme de M. Dumon ; n'est-ce pas là une excellente étude morale, aussi bien qu'un très beau portrait ? et la physionomie méditative de l'ancien ministre, se détachant vigoureusement sur ce fond parfaitement calculé pour la faire valoir, rendue avec autant de souplesse que de force et de caractère que de réalité, dans une attitude qui est la nature même, n'offre-t-elle pas un intérêt qui va bien au delà d'une simple ressemblance individuelle ?

Quelques portraits de femmes sont peints sur fond d'or. Presque tous, au moins en apparence, sont d'une extrême simplicité, comme pose et comme ajustement. N'y cherchez aucun de ces raffinements de facture ni de ces effets piquants par lesquels les habiles s'efforcent de violenter l'attention. Lehmann ne demande le succès qu'à la justesse de l'expression et à la science du modelé. On peut lui reprocher parfois un peu de sécheresse et des carnations blafardes où le sang ne court pas sous la peau. Dans ses beaux portraits, il a pour idéal la correction et le style, dût-il les acheter aux dépens de la couleur et de la vie. Indépendamment des peintures, nous avons pu voir encore dans cette exposition une quarantaine de portraits dessinés d'un trait toujours fin, parfois un peu maigre, fixant avec précision les lignes essentielles et caractéristiques de chaque visage.

Ses tableaux proprement dits sont d'une valeur et d'un intérêt fort divers. Parmi les toiles religieuses on peut signaler l'*Adoration des bergers* et l'*Adoration des mages,* d'une couleur chaude et ambrée; la *Fille de Jephté,* où se remarque, dans la forme allongée des têtes et des mains, une certaine affectation d'archaïsme, mais où l'on peut louer la simplicité harmonieuse et expressive de la composition ; le *Départ* et surtout le *Mariage de Tobie,* d'un coloris excellent, d'une composition sobre et bien comprise, mais dont les figures principales ont quelque mesquinerie. Les autres toiles religieuses, l'*Assomption,* la *Flagellation, Au pied de la croix,* etc., sont fort médiocres, d'un sentiment banal et d'une exécution lourde.

Henri Lehmann a souvent abordé aussi l'antiquité et la mytho-

logie. La légende de Prométhée lui a inspiré deux tableaux qui comptent parmi ses meilleurs ; les *Océanides*, exposées au Salon



LEHMANN PEINT PAR LUI-MÊME

de 1846, et qui ne figuraient pas dans l'exposition posthume ; puis le *Prométhée*, où les nymphes qu'il nous avait montrées au repos dans la composition précédente, assises ou debout sur un roc battu

par les vagues, assiègent cette fois le sommet désert du Caucase, sur lequel Vulcain vient de clouer le Titan par ordre de Jupiter. Ces compositions sont conçues toutes deux dans la même gamme verdâtre, comme si elles étaient colorées par les eaux de la mer; les figures sont d'un dessin précis, d'une belle tournure et d'un bon style.

Mais ce sont là à peu près les seuls tableaux profanes où Lehmann ait fait preuve d'une certaine invention, — je parle des tableaux achevés et de ceux qu'on nous a montrés à l'École des beaux-arts. *Hamlet* et *Ophélie* ne sont que de simples figures d'une expression plus convenue et théâtrale que profonde; *Calypso,* jolie créature, d'une correction un peu banale, d'une charmante fadeur, d'une touche amollie et fondue, n'est guère qu'une étude de femme assise; et la *Source,* d'une élégance quelque peu banale et insignifiante, a été peut-être laissée inachevée par l'auteur lorsqu'il eut vu le délicieux tableau d'Ingres, son maître, portant le même titre, avec lequel il eût été désastreux pour lui d'entrer en lutte. L'une de ces toiles, le *Repos,* est d'un ton vigoureux, d'une grande sévérité d'attitude, d'une facture extrêmement solide et franche; seulement le sujet n'est qu'une double étude d'après des modèles aujourd'hui bien usés, et n'offre par lui-même aucun intérêt.

Mais, à côté de ces tableaux, Henri Lehmann a des réductions et des esquisses qui comptent parmi ses œuvres les plus curieuses et les plus dignes d'attention. Plusieurs de ses petites toiles, comme la *Vénus Anadyomène,* le *Bacchant,* l'*Idylle,* le *Pêcheur,* le *Rêve d'Érigone,* sont de purs bijoux, d'une finesse, d'une élégance et d'une fermeté exquises, qui font songer à des camées. Plusieurs de ses ébauches, au contraire, et notamment les trois variantes du *Væ victis,* ont une saveur de ton, une fougue tumultueuse et tourmentée qui rappellent Eugène Delacroix. Voilà un nom qu'on ne s'attendait certes pas à voir jamais évoquer devant une œuvre de Lehmann. En regardant ces esquisses et quelques autres, en regardant aussi les aquarelles qui reproduisent avec une largeur et une franchise de touche, avec une vigueur de ton remarquables, des vues des Pyrénées, on se prend à penser que Lehmann pouvait bien avoir beaucoup plus les dons du coloriste, plus de puissance, de fougue et de chaleur qu'il n'en a montré, mais que sa première flamme se refroidissait dans l'exécution définitive; peut-être même qu'il la sacrifiait volontairement à son idéal de dessinateur



ARRIVÉE DE SARA CHEZ LES PARENTS DE TOBIE

correct, et à un certain goût académique qui tenait aux traditions de l'enseignement reçu et transmis par lui.

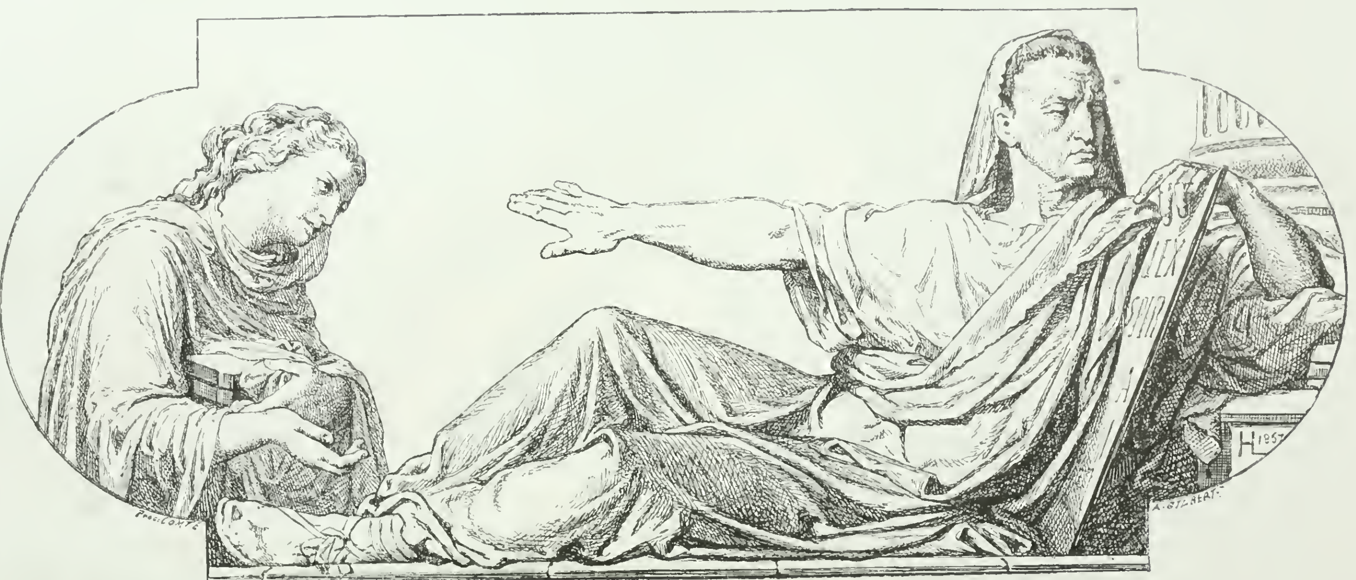
La même pensée me vient devant les esquisses des compositions qu'il a peintes à l'hôtel de ville, dans les pendentifs de la galerie des Fêtes, et où se déroule, avec une grande abondance de motifs pittoresques et une grande variété de figures, une sorte d'histoire sommaire des progrès de la civilisation et de l'humanité. Cette œuvre considérable, traitée d'une façon à la fois ingénieuse et large, bien que gênée à chaque pas dans ses développements, personnifiait avec beaucoup de souplesse, d'aisance et de variété, sans s'astreindre à une régularité méthodique que ne comportait point la nature du lieu, les travaux de l'homme, ses conquêtes sur la nature, ses progrès dans l'industrie, les sciences et les arts. J'ignore si l'exécution définitive avait conservé la saveur de ces esquisses originales. Quoi qu'il en soit, un homme qui avait achevé en dix mois un travail aussi vaste, comprenant plus de cent quatre-vingts figures, et rendu plus difficile par la configuration des espaces qu'il avait à remplir, ne saurait être accusé de timidité ni de stérilité, et le dédain qu'on affecterait pour lui serait assez plaisant.

Ce vaste ensemble, le plus important que Lehmann ait produit en toute sa carrière artistique, a été détruit avec tant d'autres dans le sauvage incendie allumé par la Commune, et on ne peut plus le juger aujourd'hui que d'après ces esquisses et d'après les gravures. La douleur de l'artiste fut certainement fort grande, et cependant ceux qui l'ont bien connu nous disent qu'il souffrit moins de la Commune que de la guerre, et que son indignation contre ses anciens compatriotes dépassa celle qu'il éprouvait contre les incendiaires de Paris, tant cet Allemand était devenu Français! On assure qu'il avait interrompu tout commerce épistolaire avec des amis d'enfance restés de l'autre côté du Rhin, et qu'il ne voulait plus ni parler ni entendre parler sa langue maternelle.

Henri Lehmann a également peint plusieurs chapelles dans l'église Saint-Merry, les deux hémicycles de la nouvelle salle du Trône au sénat, et, dans la chapelle des jeunes aveugles, une vaste composition d'une belle ordonnance et d'un style élevé. Au palais de justice, il a décoré la chambre des appels de police correctionnelle de nobles compositions qui ont la majesté du lieu et dont la principale : la *Vindicte poursuivant le crime,* est d'une conception



PORTRAIT DE Mme E. G.



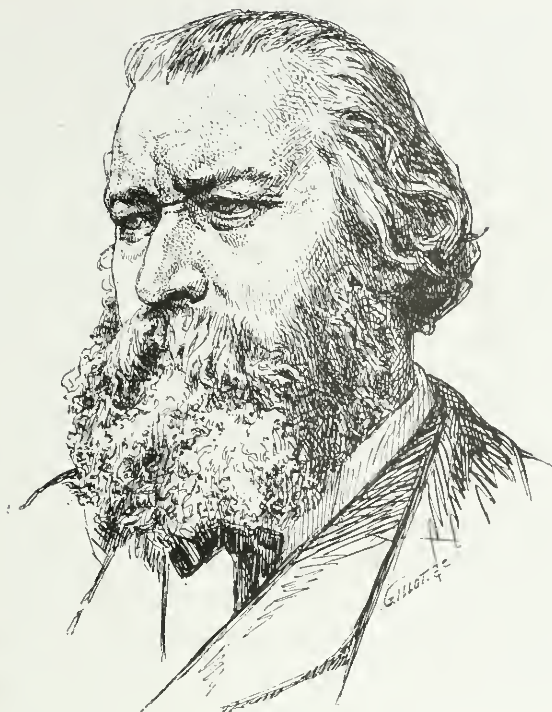
L'INTÉGRITÉ, PEINTURE DU PALAIS DE JUSTICE A PARIS



LA CONCORDE, PEINTURE DU PALAIS DE JUSTICE A PARIS

à la fois sévère et dramatique. Il me semble que voilà une vie assez bien remplie et une œuvre qui mérite quelque considération.

Il n'exposait plus depuis longtemps et s'était consacré tout entier à son enseignement de l'École des beaux-arts. Malgré les dons de coloriste que nous avons signalés, surtout dans ses ébauches, il était de cette école qui considère le dessin comme la probité de l'art, et se tenait en garde contre les séductions de la palette, comme Ulysse contre le chant des sirènes. Ce respect pour la pierre angulaire de la peinture, sa préoccupation constante du goût et de l'idée, devraient suffire à le protéger contre les injurieux dédains de quelques critiques qui reprochent à ses figures, même dans ses portraits, d'être veules, plates, insuffisamment construites; à ses carnations de manquer de vie, à toute son œuvre de manquer de flamme, de tempérament, de passion, d'accent personnel. J'accorderai volontiers, après avoir vu le *Jérémie*, l'*Assomption*, la *Nativité*, *Au pied de la croix*, la *Flagellation*, — et malgré l'*Adoration des bergers*, l'*Adoration des mages*, les jolies vignettes du *Départ* et du *Mariage de Tobie*, que Lehmann était un peintre religieux médiocre et froidement inspiré; mais je ne saurais admettre que le peintre du *Repos* ne fût pas capable de construire solidement une figure, et que le peintre des *Océanides* et de *Prométhée*, du *Pêcheur*, de l'*Idylle*, du *Rêve d'Érigone*, fût un artiste dépourvu de poésie et de style. L'œuvre de Lehmann est d'un maître, sinon par l'originalité, l'éclat et la puissance, du moins par le soin attentif, par le consciencieux labeur, par la fermeté et la correction, enfin par le respect constant des grands principes conservateurs de l'art.



FRANÇOIS MILLET

Celui-là est un vrai paysan. Il est né dans une petite commune de cinq cents âmes, à Gréville (Manche), le 4 octobre 1815; il est mort dans le village de Barbison avant d'avoir atteint sa soixantième année. Ses débuts furent des plus laborieux; mais, s'il ne s'imposa que lentement au public, il avait fini par emporter de haute lutte, sans aucune concession, l'une des premières places dans la peinture rustique. Suivant l'usage, la réaction fut excessive, comme l'avait été la résistance, plus encore peut-être, et, quoique Millet semblât le peintre le moins fait pour attirer les caprices de la mode, elle a pris à son égard les proportions d'un véritable engouement.

Disons-le tout de suite, Millet, personnellement, n'y était pour rien. Il vivait à Barbison, loin des coteries, des salons, des jour-

naux et des bureaux ministériels, à l'écart des distributeurs de gloire et de faveurs, en paysan, presque en ermite. Jamais il ne courtisa la fortune. Il se contentait de faire ses tableaux sans faire ses succès, comme de peindre sans discuter sur l'art. C'était un homme vigoureux, aux manières simples, toujours habillé à la façon d'un bon fermier, ou du maire à demi bourgeois d'un village. Père d'une nombreuse famille (de ses quatorze enfants il lui en restait neuf), il n'avait pas de temps à perdre dans les brasseries ni dans les antichambres.

Le nom de Barbison restera célèbre dans les annales de l'école paysagiste française au dix-neuvième siècle. On peut dire qu'elle est sortie de là presque tout entière; c'est encore aujourd'hui l'un de ses principaux centres de ralliement. Barbison est un petit village composé d'une seule rue, situé à l'une des extrémités occidentales de l'admirable forêt de Fontainebleau. Il est assez laid, il manque d'eau et de verdure, mais il confine d'une part aux gorges d'Apremont, de l'autre à la futaie du Bas-Bréau, où se trouvent les plus beaux sites peut-être de la forêt. C'est pourquoi une nombreuse colonie de paysagistes, parmi lesquels, outre Millet, on comptait Théodore Rousseau et Brendel, a planté ses tentes à Barbison, sans parler de ceux qui y passent sans cesse dans la belle saison. Grâce à eux, l'auberge du père Ganne est devenue fameuse dans l'histoire de l'art contemporain. Quels dîners, quelles omelettes, quelles discussions esthétiques et fantastiques! Quelles batailles homériques entre l'école de Rousseau et celle de Millet, l'école de Diaz et celle de Corot, entre classiques et romantiques, réalistes et idéalistes, la ligne et la couleur? Le tout entremêlé des couplets de la fameuse complainte d'atelier, née à Barbison, dans l'auberge du père Ganne, autour d'un bol de punch :

Sur les rivages humides
Et peuplés de crocodils,
Les Juifs gémissaient, et ils
Bâtissaient des pyramides,
Sans autre consolation
Que de manger des oignons.

Sachez que les crocodils
Sont de féroces lézards,
Plus grands que le pont des Arts,
Qui mangeaient les Juifs par mille...
Les oignons, dans ces malheurs,
Leur tiraient encor des pleurs.

Un monarque légitime,
Mais plein de perversité,
Leur retenait leurs papiers :
Il n'aura pas notre estime :
Si vous ne savez son nom,
C'était le roi Pharaon.

Cela se chante sur l'air de *Fualdès*, et a quelque chose comme soixante couplets. Quand c'est fini, on recommence.

Détail invraisemblable et peu connu : Millet avait d'abord cherché la grâce, en s'égarant sur les traces des maîtres galants du dix-huitième siècle. Il débuta, au Salon de 1844, par une peinture de genre et un pastel *élégant*. On ne pouvait guère plus complètement se tromper. Il eut ensuite des velléités à la fois classiques et romantiques : classiques par le sujet, romantiques par l'exécution. Nous avons vu de lui, à la vente Faure et dans les galeries de M. Durand-Ruel, un *Œdipe détaché de l'arbre* qui avait figuré au Salon de 1847, peinture tourmentée et bizarre, exécutée avec une sorte d'emportement furieux. C'est vers 1848 qu'il trouva sa voie définitive et recommença courageusement sa carrière. Dès lors vous chercheriez vainement dans ses œuvres rien qui rappelle, de si loin que ce soit, l'élève de Paul Delaroche.

Comme si la révolution de février lui eût tout à coup ouvert les yeux, à partir de cette date il s'appliqua à représenter exclusivement le paysan, mais le paysan vrai, dans ses occupations journalières; le paysan dégagé des fausses élégances, des sentiments factices et de la nature de convention. La nature! personne ne la farda moins que Millet. Ses laboureurs aux faces hâlées et tannées ne ressemblent pas plus à ceux de Greuze qu'à ceux de George Sand; ses villageoises aux mains rudes et à l'œil éteint eussent épouvanté le chevalier de Florian. Ses moutons n'ont rien de commun avec les jolis animaux à la toison blanche comme neige et admirablement peignée, que les bergères conduisent par des rubans bleus dans les pastorales du dix-huitième siècle. Ses vaches sentent l'étable à plein nez.

« Ne pourriez-vous les faire un peu plus propres? lui demandait, dans les premiers temps, un marchand de tableaux. Voyez : on dirait qu'elles sortent du fumier.

— Eh! d'où voulez-vous qu'elles sortent? dit Millet. D'un salon?

Mes vaches ne vont point dans le monde. Elles ne vont qu'à l'écurie et au pâturage. »

Pourtant il n'était pas ce qu'on appelle un réaliste. Il n'aimait pas le mot et faisait profession de ne pas le comprendre. Millet cherchait le vrai, non le laid; ou, s'il cherchait le laid, ce n'était point par amour de la laideur. Sa peinture, personnelle au plus haut degré, a une intention et une âme. Il aimait la terre, et il la connaissait, en homme qui avait lui-même conduit la charrue dans son enfance. Quelques-uns de ses paysages, dans leur simplicité presque rudimentaire, ouvrent au regard un horizon infini; ses paysans, sous leurs haillons, ont parfois je ne sais quelle grandeur épique. Il se dégage de ses tableaux une impression un peu triste, très uniforme, rarement vulgaire.

Il faut bien avouer toutefois qu'il a souvent dépassé la limite. Par haine du sentiment faux et du type convenu, il donne à ses personnages, à peine dégrossis, mornes, taciturnes, pesants, une sorte d'inexpression semi-végétative et semi-bestiale. Une certaine emphase, sans doute inconsciente, se dégage de sa simplicité outrée. On y flaire comme une odeur de thèse démocratique et sociale. On croirait qu'il ne peint pas seulement les pauvres gens, qu'il peint le *prolétaire* de la campagne, et qu'il nous le montre comme les abolitionnistes exhibaient dans leurs meetings des nègres à figures abruties pour mieux prouver la honte de l'esclavage.

Au Salon de 1857, les *Glaneuses* obtinrent un très vif succès. Trois femmes, courbées vers le sol, ramassent péniblement un à un les épis oubliés par les moissonneurs. Leur attitude, leurs vêtements, leurs visages disent la misère, la faim, le travail patient et la résignation sans pensée. Au mouvement de leur corps, on devine qu'elles sont harassées, et pourtant qu'elles se hâtent pour rapporter au foyer qui a besoin d'elles la maigre récolte du soir. C'est la réalité prise sur le fait, mais, encore une fois, ce n'est pas du réalisme, parce que là-dessous il y a une âme, et que Millet a mis dans cette scène, d'aspect humble et silencieux, je ne sais quelle poésie contenue, quelle personnalité et quel style qui doivent frapper les plus inattentifs. On loua surtout dans cette œuvre une expression pénétrante, une simplicité sévère, un sentiment élevé, je ne sais quel accent de grand style et quelle note idéale se dégageant de la courageuse et sincère reproduction de la réalité. Mais, au Salon suivant, comme si ces éloges l'eussent un peu grisé, il dépassa le but. Regardez sa



LA VEILLÉE

Femme faisant paître une vache. L'arbre est tombé cette fois du côté où il penchait. La simplicité de l'exécution est devenue de l'insuffisance. La silhouette de la vachère se profile durement sur un fond terne et triste; personnages et terrains se confondent dans une étrange uniformité de ton; il a tellement sacrifié les détails, que la vérité matérielle en souffre plus que l'effet moral n'y gagne.

Je comprends bien qu'il a voulu tout assortir à l'impression générale, montrer le serf attaché à la glèbe, absorbé par elle, vivant de la même vie animale que la vache qu'il tient au bout de sa longe, et ayant revêtu, dans son contact prolongé avec la terre, la couleur même de ces mottes qu'il arrose de sa sueur et qui le nourrissent de leurs fruits. Cette femme, dans la pensée de Millet, ce n'est pas seulement une gardeuse de vaches, aveugle et idiote; c'est le symbole du paysan misérable, de la pauvreté des champs; c'est un mythe social et humanitaire. Mais, sous la froide influence de toute cette philosophie, le pinceau de Millet a pris l'allure d'un ébauchoir, et l'artiste, en visant au rôle de penseur, a oublié que d'abord il devait être peintre. Ses figures sont sculptées en chêne massif; la vache est en bronze; la capeline qui recouvre les épaules de la paysanne a une lourdeur monumentale, grosse de signification et de prédication; la vie, l'air et la lumière manquent à cette toile rigide, qui se pose en thèse, et dont la simplicité même a, dans son affectation, quelque chose de théâtral et de faux.

L'effort est visible dans la *Tondeuse de moutons,* qui dépasse les proportions ordinaires des tableaux de Millet. Cette paysanne grande comme nature, cette brebis à demi dépouillée et pareille à un cadavre, qui semble trouer la toile et sortir du cadre, sont d'une couleur et d'une touche un peu lourdes, d'un effet violent, presque brutal. Le bonnet de la tondeuse a la portée d'un syllogisme; sa robe est un traité philosophique, bariolé de pièces en guise de notes à l'appui de l'argumentation.

La *Cardeuse de laine* et l'*Homme à la houe* semblent chanter tout bas, sur une mélopée lente et lugubre, les souffrances de l'habitant des campagnes; et tel de ses bergers, au crâne pointu, au front fuyant, à l'œil idiot, prend sous son pinceau la signification d'un plaidoyer en faveur des classes déshéritées. Il ne met pas à leurs guenilles, tombant en plis rigides, une pièce ou un trou qui n'ait comme un faux air de théorème sociologique et un accent de déclamation rentrée. On dirait qu'il pontifie toujours.



L'ANGÉLUS

Je me rappelle en particulier un tableau de 1864 : *Des paysans rapportent à leur habitation un veau né dans les champs;* impossible, à coup sûr, d'être plus paysan, plus veau, plus vache, plus nature, que les paysans, le veau, la vache et la nature de Millet; mais ses deux villageois posent devant l'auteur du *Contrat social*, et le veau lui-même, malgré son jeune âge, a conscience du rôle qu'il remplit dans ce cours de prolétariat.

Rapprochez Millet de Jules Breton : ce que celui-ci observe sans autre préoccupation que celle de la vérité relevée par le style, l'autre, dirait-on, l'étudie avec des idées préconçues et systématiques. Là où Jules Breton cherche à ennoblir les types, ou du moins à en mettre les côtés nobles en lumière, Millet chercherait plutôt à les abaisser pour les rendre plus expressifs. Il ne connaît que l'âpre travailleur, déformé par un labeur incessant, courbé sur un sol avare qu'il remue nuit et jour afin de le féconder. Sa peinture est le commentaire du passage fameux de la Bruyère sur « ces animaux farouches, mâles et femelles, noirs, livides et tout brûlés du soleil... se retirant la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines. »

En s'attachant à leurs moindres actes, il les reproduit avec une respectueuse gravité; il donne à leur laideur un caractère de tristesse émouvante et de solennité presque religieuse. Avec ces tons de brique et de terre cuite, son âpre et rustique vigueur, son harmonie sobre et sombre, cette concision presque sculpturale qui élimine tout détail superflu pour résumer les personnages et la composition en quelques lignes essentielles, l'exécution s'assortit au sujet et aux intentions de l'auteur. Sans doute elle est souvent incomplète, trop abrégée et trop approximative; elle a des gaucheries, des inégalités, des lourdeurs, et surtout une monotonie qu'on ne saurait nier. Les personnages se confondent avec les terrains dans une étrange uniformité de ton, comme s'ils portaient la livrée du sol dont ils sont les esclaves. Il pousse l'austérité jusqu'à la sécheresse et ne recule jamais devant ses partis pris. Mais, malgré toutes ces réserves et sans le placer au premier rang, comme ses fanatiques, reconnaissons qu'il a creusé profondément son sillon et marqué son empreinte dans la peinture rurale.

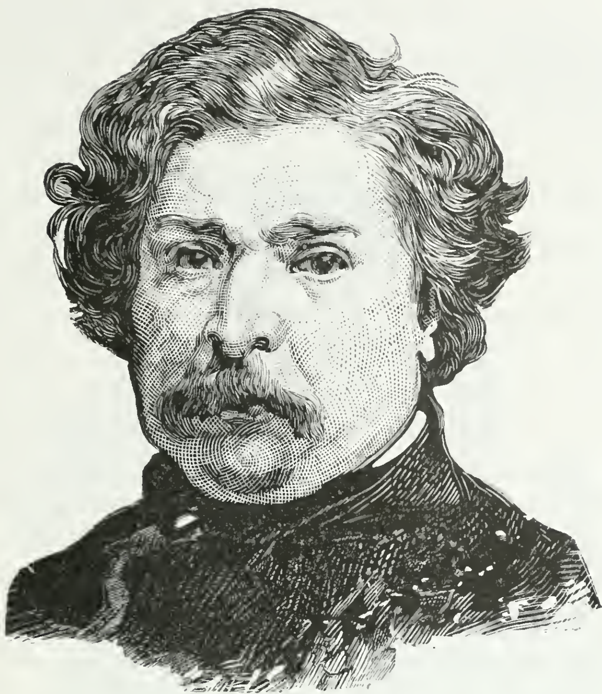
Dans l'*Angélus du soir*, regardez ces deux humbles silhouettes qui se profilent sur l'horizon. La cloche vient de tinter au village voisin : l'homme a ôté son bonnet; la femme, inclinant tout d'une



LA BECQUÉE

pièce son pauvre corps dévié, joint les mains sur la poitrine et prie avec ferveur. Au-dessus d'eux s'étend le ciel gris; sous leurs pieds le sol, remué par le hoyau, est déjà enveloppé des vapeurs du soir; dans le fond, on distingue à demi l'humble clocher du village. C'est tout le tableau, et il a une expression de vérité et de simplicité saisissante. Il frapperait plus encore, si Millet n'avait donné à ses paysans le crâne déprimé et la face morne de l'idiotisme : voilà la pointe déclamatoire. Dans ses toiles, du moins, tout au rebours de celles du maître-peintre d'Ornans, la laideur n'est jamais caricaturale ni grotesque : elle s'accorde parfaitement avec l'effet toujours sérieux, souvent austère, qu'il veut produire, et lui prête même appui. Je voudrais bien savoir ce qu'eût trouvé à dire Diderot en face de ces toiles bizarres et puissantes, et qui l'eût emporté en lui du critique d'art ou du philosophe. Elles lui eussent assurément fourni matière à des dissertations à perte de vue.

Il ne faut pas s'étonner si Millet a des admirateurs fanatiques, qui le placent au premier rang et le regardent comme un homme de génie : le propre de toutes les originalités et de tous les partis pris est de susciter des enthousiasmes excessifs comme des antipathies extrêmes. Les personnalités franches et vigoureuses comme celle-là ne laissent jamais indifférent. Ses qualités sont grandes, si ses défauts sont frappants. Il s'est fait une manière simple, sobre, expressive et large, débarrassée de tout artifice et dédaigneuse de tout procédé vulgaire, mais triste, grise, uniforme, poussant l'austérité jusqu'à la sécheresse et la *couleur* locale jusqu'à la suppression du coloris. Malgré ses inégalités et ses gaucheries, il n'en a pas moins marqué à son empreinte le genre où il s'est enfermé pour n'en jamais sortir. Il a du style, et il a son style. Sa manière d'envisager la nature lui appartient en propre, comme sa manière de la rendre, et, pour signer ses tableaux, il n'a pas besoin d'y apposer son nom. On peut discuster son talent, on ne contestera point sa haute valeur.



THOMAS COUTURE

Thomas Couture (1815-1879) avait été illustre, mais il était retiré de la scène, et avant sa mort l'oubli avait commencé à envahir son nom. Depuis 1855, c'est-à-dire depuis l'âge de quarante ans, il n'avait plus reparu qu'une seule fois aux expositions, — en 1872. Il ne débuta au Salon qu'en 1840, par un *Jeune Vénitien après une orgie*, qui était comme la petite préface de son grand ouvrage; mais dès 1837, avant d'avoir terminé ses études, il peignait quelques tableaux tels que cet *Oiseleur* que nous avons vu dans la collection Narischkine, toile d'ailleurs sans importance et peinte dans une gamme lourde et terne. En 1844, on avait beaucoup remarqué l'*Amour de l'or*, actuellement au musée de Toulouse, qui annonçait

un peintre original et un coloriste. Toutefois ce fut en 1847 seulement qu'il frappa son grand coup.

Je ne crois pas que, depuis le *Naufrage de la Méduse,* on puisse citer l'exemple d'un tableau qui ait fait autant de bruit, qui ait joui d'une popularité aussi éclatante et aussi rapide que l'*Orgie romaine.* On y peut critiquer l'aspect théâtral, des tons trop plâtreux, des figures inachevées, l'absence de caractère typique, bien d'autres choses encore; mais certainement l'invention, l'ordonnance et l'exécution offrent des qualités du premier ordre. Toute la critique s'émut : la foule se pressait devant la vaste toile ; en peu de jours on la vit reproduite partout. La raison d'un tel succès, ce n'était pas seulement le mérite pittoresque de l'œuvre, son ordonnance à la Véronèse, la clarté de la composition, le dessin magistral de la plupart des personnages, la saisissante antithèse de ces Romains de la décadence, non seulement avec les deux philosophes, spectateurs attristés de cette scène de désordre et d'avilissement, mais surtout avec les statues austères des vieux Romains qui décorent la salle du banquet, et que le peintre a eu l'heureuse idée de relier aux convives au moyen du jeune fou qui s'est soulevé d'un bond pour présenter une coupe de falerne aux lèvres de marbre de l'aïeul ; ni même l'heureux choix d'un sujet fait à souhait pour le satirique sans gêner en rien le peintre, qui autorisait toutes les hardiesses, toutes les licences du pinceau en leur donnant le passeport d'une intention morale, qui semblait même vouloir accentuer davantage la leçon en accentuant l'orgie, où l'auteur cumulait enfin les bénéfices de la vertu avec ceux du vice. C'était aussi l'intérêt d'allusion et d'actualité qui se dégageait de la composition, et en faisait comme l'énergique et saisissant résumé des déclamations de la presse contre la corruption d'un règne à son déclin. Par-dessus les Romains du temps de Vitellius, Couture semblait viser les Français du temps de Louis-Philippe. Les convives du festin, c'étaient les Parisiens de la décadence, c'étaient les satisfaits, les ventrus, les bourgeois ministériels à qui l'on disait : « Enrichissez-vous et jouissez. » Les deux philosophes représentaient les Catons austères de l'opposition, et les statues des dieux, les ombres des pères de quatre-vingt-neuf se dressant derrière leurs fils dégénérés, comme le spectre du Commandeur au festin de don Juan. Pour ceux même qui n'allaient pas jusqu'à cette violente fantaisie d'interprétation, il y avait entre le tableau de Couture et la situation une harmonie

qui devait en doubler le succès. L'*Orgie romaine* venait à son heure. L'auteur y avait-il songé? Quoi qu'il en soit, il en profita.

L'œuvre valut à Couture une première médaille et la croix de la



LES DEUX PHILOSOPHES, DANS L'ORGIE ROMAINE

Légion d'honneur. Quand elle reparut à l'Exposition universelle de 1855, en compagnie du *Fauconnier,* son œuvre la plus connue après l'*Orgie,* et que beaucoup mettent au premier rang pour la grâce de la composition et le charme du coloris, bien qu'elle n'ait qu'une

seule figure, — elle obtint derechef une première médaille. Pourquoi Couture se retira-t-il dès lors sous sa tente ? Avait-il espéré l'une des médailles d'honneur, et se jugeait-il humilié de ne venir qu'après Ingres, Horace Vernet, Heim, Delacroix, Meissonier ? On l'a dit. Il passait pour avoir une très haute opinion de lui. Les *Romains de la décadence* n'ont pas eu de suite ; ils sont restés comme la première assise d'un monument abandonné. Cette œuvre isolée n'en a pas moins exercé une influence considérable et créé une sorte d'école.

C'est seulement à l'exposition posthume de Couture, ouverte au palais de l'Industrie en septembre 1880, que nous avons pu connaître dans son ensemble l'œuvre de ce peintre. Sauf l'*Amour de l'or,* annoncé sur le catalogue, mais qui ne quitta pas le musée de Toulouse, et le *Fauconnier,* qui est à Berlin, et qu'on ne songea pas à en faire venir, nous avions là tout ce qu'on pouvait avoir de l'œuvre de Couture. Le catalogue comprenait deux cent quarante-cinq numéros, mais composés pour les neuf dixièmes de dessins, d'études, d'ébauches et d'esquisses.

Outre le *Damoclès,* exposé sans succès en 1872, et quelques ouvrages de ses débuts ou sans grande importance, comme l'*Apparition de Dieu à Noé,* toile *poncive* qui lui valut le second prix de Rome en 1837, des *Pifferari,* un *Trouvère,* dont le mérite est tout entier dans le coloris limpide et lumineux ; le *Roi de l'Époque,* une espèce de Silène à la face bouffie et lippue, dont la poitrine nue porte un long ruban rouge et à côté duquel un dindon fait la roue. l'exposition de Couture se réduisait presque à l'*Orgie romaine* et aux deux immenses toiles, malheureusement inachevées, qui lui faisaient pendant : le *Baptême du prince impérial,* où l'artiste a représenté dans le bas la cérémonie de Notre-Dame, et dans le haut l'empereur Napoléon Ier planant avec son aigle au milieu de la nue, — étrange amalgame de réalité et d'allégorie ; les *Enrôlements volontaires en* 1792, grande composition bien conçue au point de vue pittoresque, d'une ordonnance excellente, pleine d'épisodes intéressants, de groupes équilibrés et pondérés avec art, et qui eût pu devenir une belle œuvre s'il l'avait terminée. Couture avait de grands élans, mais qui ne se soutenaient pas. Sa première fougue s'usait vite, sa verve se refroidissait, il se dégoûtait de son œuvre à mi-chemin et la laissait là.

Cela ne tenait pas seulement à une particularité de son caractère.

mais aussi, semble-t-il, à l'excès des études préparatoires où il usait et épuisait sa force. Les études pour chacune de ses compositions, spécialement pour le *Baptême du prince impérial* et l'*Enrôlement des volontaires,* sont en quantité innombrable, et la plupart ont été poussées à un degré d'achèvement qui en fait de véritables tableaux. Il est telles de ces figures isolées, Mgr Sibour, le portrait de l'abbé Eglée, don Pietro Nardi, deux hommes vus de dos et se tenant enlacés, la tribune de l'enrôlement, etc., qui sont des chefs-d'œuvre d'une vigueur et d'un relief étonnants. C'est même là, ainsi que dans ses portraits, peints en général en pleine pâte, d'une main ferme et savante, que le talent de Couture apparaît le mieux, avec sa robuste franchise et le sombre éclat de son coloris, où les tons argentés de l'*Orgie romaine* ne se montrent plus que rarement.

Dans ces études et dans les nombreuses ébauches exhumées de l'atelier de Couture, il est facile à un œil exercé de voir à nu le procédé habituel de l'artiste, qui empâte toujours ses lumières, mais non ses ombres, afin de leur laisser plus de transparence. Il couvre sa toile de bitume, sur lequel se détachent, avec plus de délicatesse et de vérité, les frottis blancs plus ou moins opaques dont il se sert pour ses jours et ses chairs.

On n'avait pu transporter au palais de l'Industrie sa chapelle de Saint-Eustache, un peu théâtrale et trop dépourvue du sentiment religieux. C'est la seule fois que Couture ait eu l'occasion de prouver ses aptitudes comme peintre décoratif. On lui en avait offert une autre, dont il n'a point su profiter, car le *Baptême du prince impérial* devait orner la salle des États au Louvre, avec l'*Enrôlement des volontaires* et une troisième composition dont il n'a fait que l'esquisse : l'*Empire s'appuyant sur l'Église et l'Armée pour repousser l'Anarchie.* Comme dans le *Baptême,* l'allégorie se mêle ici à la réalité; les personnages imaginaires coudoient des êtres en chair et en os portant le costume contemporain. Des zouaves y terrassent à coups de baïonnette le monstre de l'Anarchie, sirène par en haut, serpent par en bas. De même encore, il avait primitivement fait asseoir la figure idéale de la Liberté sur un affût de canon, au milieu de son *Enrôlement,* mais il la remplaça plus tard par un drapeau tricolore, quand il fut question de mettre ce tableau dans la salle des États : la Liberté n'était pas de mode sous l'empire.

On voit que, malgré son orgueil et ses airs bourrus, Couture n'était point intraitable, et qu'il savait faire des sacrifices aux cir-

constances. Dans quelques-unes de ses ébauches il apparaît en démocrate farouche. Regardez la *Noblesse* assise sur son trône et abaissant un œil dédaigneux sur les bras enchaînés qui lui tendent l'outil



LE JEUNE FAUCONNIER

de l'ouvrier, la plume de l'écrivain, l'or de la bourgeoisie. Regardez encore *1815*, un pamphlet du pinceau, où un gentilhomme aux talons rouges, — rouges de sang, — arrive à la frontière au bras d'un abbé, et trouve le chemin barré par un grenadier qui expire sur un

faisceau de drapeaux tricolores. Mais il était avec ce démocrate farouche des accommodements : il n'hésitait pas, pour entrer aux Tuileries, à « voiler la statue de la Liberté » et à représenter l'Empire terrassant l'hydre révolutionnaire avec l'aide de l'Église.

Le caractère, il faut bien le dire, n'était pas chez Couture à la hauteur du talent. Sa vanité féroce et agressive, qui s'est donné pleine carrière non seulement contre la critique, mais contre ceux de ses confrères plus en possession de la faveur publique, dans les deux volumes qu'il a écrits, lui avait laissé peu d'amis. C'est elle qui lui faisait refuser comme indigne de lui la première médaille qu'on lui décerna à la suite de l'Exposition universelle de 1855. C'est elle qui avait fini par l'éloigner complètement des Salons annuels. Il s'isola au milieu d'une petite cour dont les éloges extravagants achevèrent de le griser. Il n'y avait que lui au monde; tout le reste n'était rien. Il s'étonna de voir qu'on ne lui apportait pas sa nomination à la direction des beaux-arts sur un plateau d'argent. Dès lors il se fit contre Couture une réaction qui ne contribua pas à le guérir, au contraire. On l'accusait de trôner comme un dieu dans son atelier d'élèves et de ne se montrer à eux qu'une couronne de lauriers sur la tête. Son caractère vaniteux s'aigrit de plus en plus. Il se persuada qu'il était entouré de jaloux et d'ennemis. Il rêvait de répondre aux attaques par un nouveau chef-d'œuvre; mais ce chef-d'œuvre, dont on parlait depuis l'*Orgie romaine,* n'avançait pas. Craignant un échec, il effaçait et corrigeait sans cesse. Il ne se décida jamais à risquer cette nouvelle partie.

Un revirement s'est produit en sa faveur à propos de son exposition posthume : on avait dépassé la limite dans la critique; on l'a dépassée dans l'éloge. C'est toujours ainsi. J'en pourrais citer qui, au moment de sa mort, le traitaient de talent laborieux, stérile et théâtral, et qui au moment de l'exposition l'ont mis à la hauteur des plus grands peintres, ne tarissant pas d'éloges hyperboliques sur son compte. Cette palinodie n'eût pas été propre à lui donner une plus haute idée de la critique.

On dit que Couture travaillait pour l'exportation, que l'Angleterre et l'Amérique accaparaient toutes ses toiles, et que c'est ainsi qu'il a pu acheter un château sur ses économies. Nous n'en savons rien; mais il serait bien difficile qu'aucune de ses œuvres n'eût été révélée au public français, s'il s'en était trouvé d'une haute importance parmi elles, et il demeure acquis que ce singulier talent, mélange

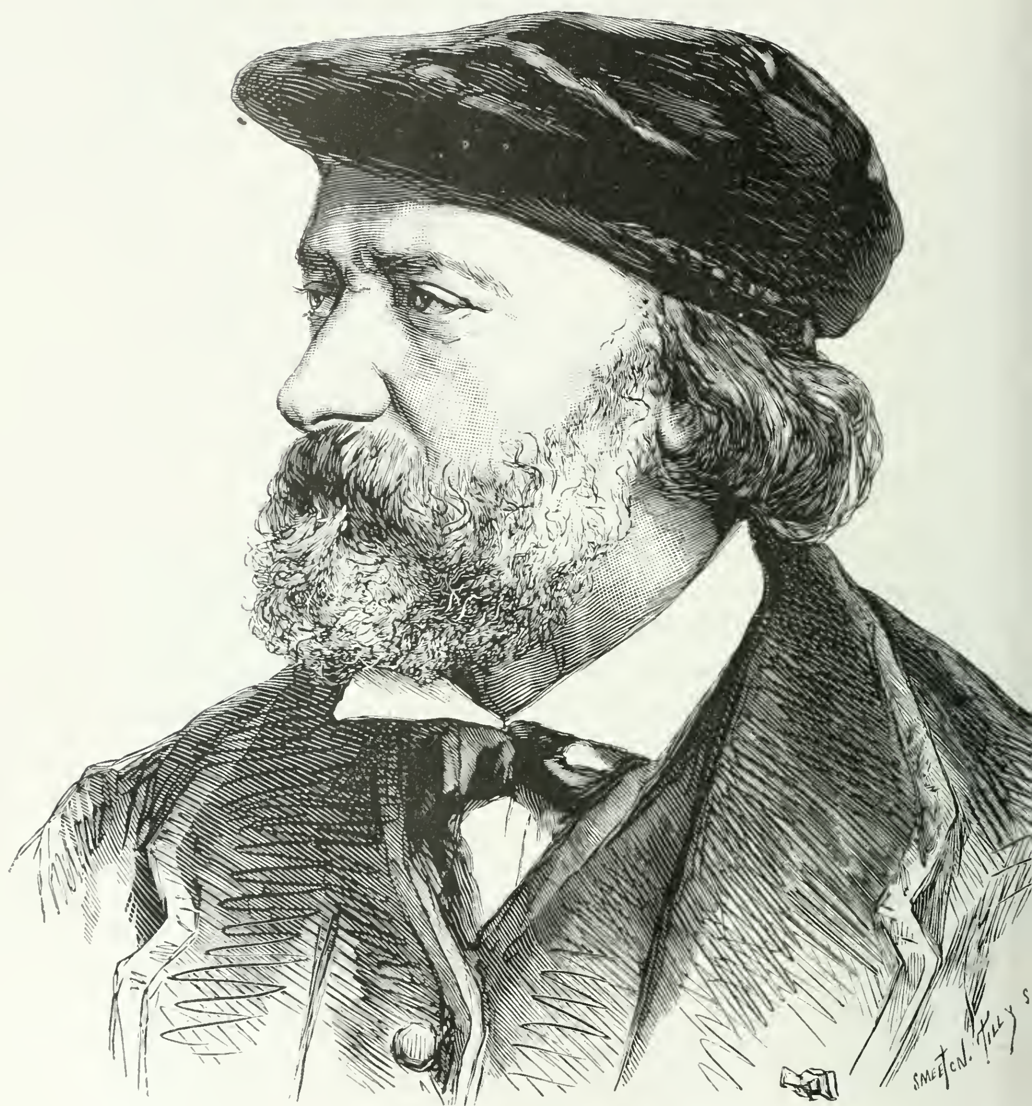
d'audace et d'indécision, frappé d'une stérilité presque subite, est tombé, pour ainsi dire, sans transition de la jeunesse dans la caducité. Le premier mot de Couture est resté son dernier, et sur ces fortes assises qui semblaient devoir supporter un monument superbe, il n'a rien bâti du tout. Il est peu d'exemples dans l'histoire de l'art d'un aussi complet avortement.

FRANÇOIS DAUBIGNY

Daubigny, mort à l'âge de soixante et un ans (1817-1878), était l'un des derniers de la vaillante phalange qui a renouvelé le paysage dans notre école moderne. Il ne reste plus maintenant que Cabat et Jules Dupré : encore Cabat, resté d'ailleurs fidèle à quelques-unes des formules de la vieille école, n'expose-t-il plus guère, et Jules Dupré plus du tout, tandis que Daubigny, jusqu'à son dernier jour, a donné l'exemple de l'assiduité à nos Salons annuels. Il n'était pas de l'Académie, pas plus que Dupré, pas plus que Troyon, Huet, Théodore Rousseau, Diaz, Millet, Corot : l'Académie des beaux-arts n'a point gâté les paysagistes contemporains. Malgré l'importance de plus en plus considérable qu'ils ont conquise, l'Institut ne leur accorde toujours qu'une seule place, comme par le passé.

Fils d'un miniaturiste connu, Charles-François Daubigny peignait déjà à quinze ans des couvercles de boîtes de Spa et des vues pour les marchands de tableaux-horloges, tout en suivant l'atelier de Paul Delaroche, dont il serait difficile de retrouver l'influence dans son talent. Daubigny est, dans les proportions que je dirai plus loin, un artiste original, qui ne fut le disciple de personne : il a surtout étudié dans l'atelier de la nature. A dix-sept ans, l'idée lui vint d'aller visiter l'Italie avec un camarade d'atelier et de mansarde. Pour amasser la somme suffisante, les deux amis, affolés par le même rêve, s'imposèrent les plus dures privations et firent

argent de tout. Ils se créèrent une énorme tire-lire en pratiquant dans le mur de leur galetas une cavité dont ils maçonnèrent l'ouverture,

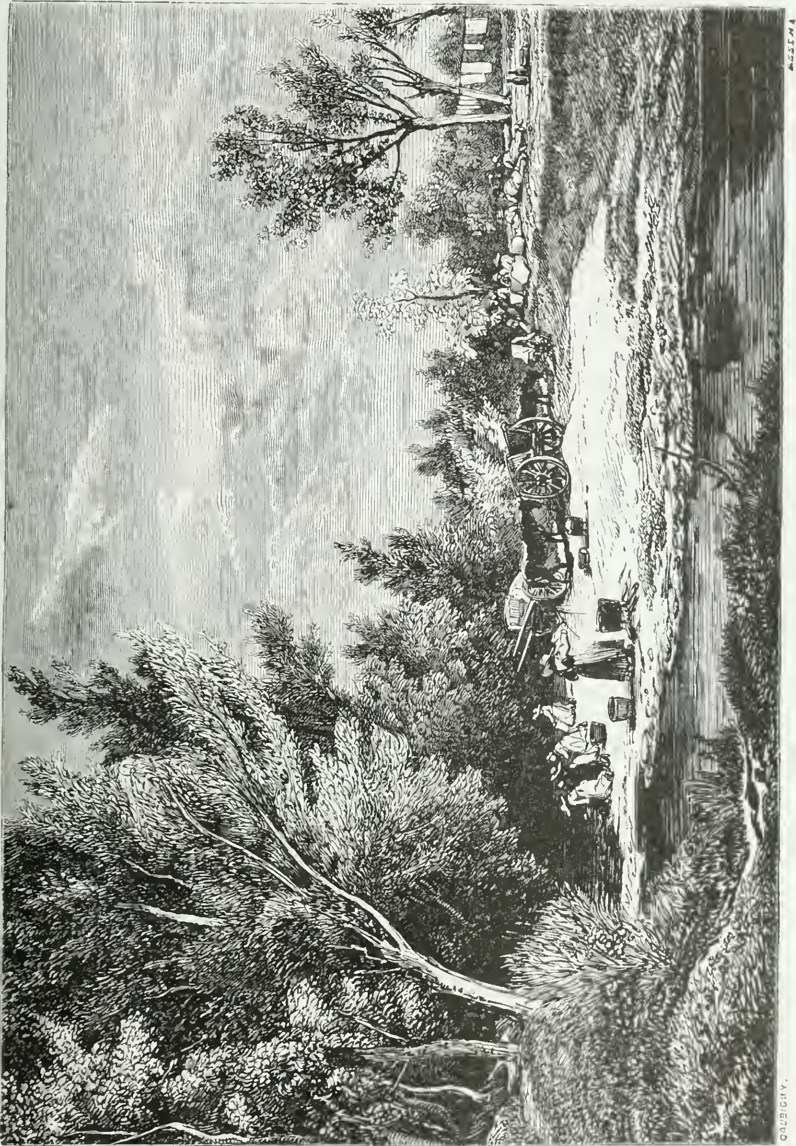


DAUBIGNY

n'y laissant que la place suffisante pour le passage d'une pièce de monnaie. Après avoir jeté consciencieusement pendant une année dans ce trou noir tout le fruit de leurs épargnes et de leurs travaux, ils n'y tinrent plus. Daubigny s'arma d'un marteau, et la maçonnerie

vola en éclats. O délire! leur trésor s'élevait à la somme fabuleuse de quatorze cents francs, de quoi aller jusqu'au bout du monde.

Le lendemain ils étaient partis : il ne leur fallait ni longs prépa-



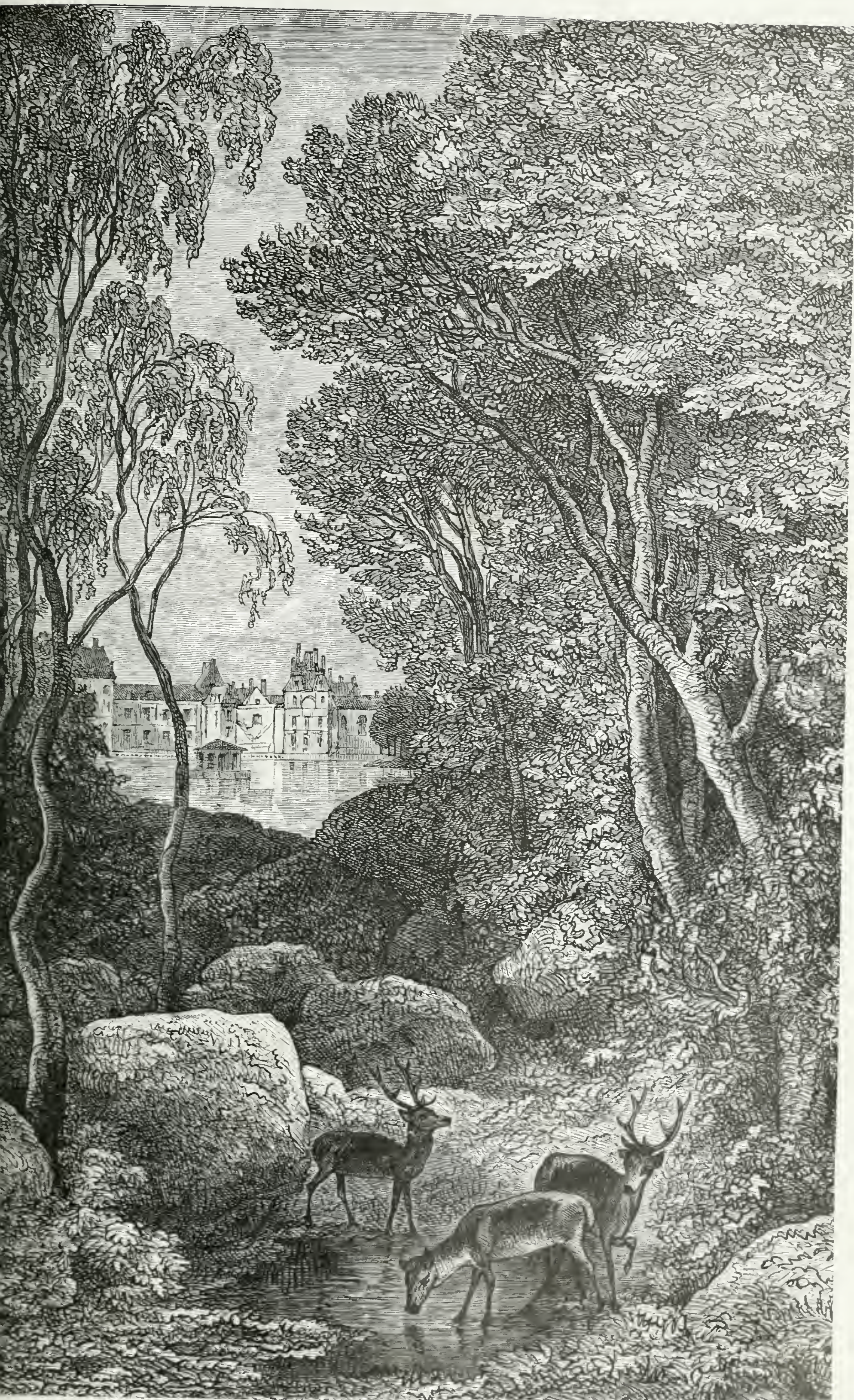
PAYSAGE AU BORD DE LA RIVIÈRE DE L'OULLINS

ratifs ni lourdes malles, car, comme le philosophe Bias, ils emportaient à peu près tout sur eux : la santé, la jeunesse, les rêves et l'espérance. Les jeunes voyageurs allaient le sac au dos et le bâton à la main, hantant les auberges modestes, se nourrissant de polenta

et de macaroni. Aussi les quatorze cents francs durèrent-ils onze mois : — onze mois d'Italie et de soleil, d'art et de liberté! Mais il en fut de l'Italie comme de l'atelier de Paul Delaroche : on ne voit pas trop ce qu'il en rapporta. Son imagination en a été sans doute remuée, peut-être agrandie; seulement il n'y a pas trace dans ses œuvres de l'éclatante lumière du Midi, ni des vastes horizons romains.

Au retour, Daubigny dut entrer, pour vivre, dans l'atelier de réparation de tableaux dirigé par Granet au musée du Louvre; mais il manquait de vocation, et Granet ne tarda pas à lui donner congé. Il s'associa alors à trois jeunes artistes : Steinheil, Geoffroy Dechaume et Trimolet, qui devait acquérir une certaine célébrité comme caricaturiste et mourir à trente ans, épuisé par les privations et la phtisie. Ils fixèrent, dit l'un des biographes de Daubigny, leur phalanstère artistique rue des Amandiers, dans une maisonnette agréablement plantée au milieu d'un potager. La caisse était commune; la table frugale, mais saine. La simplicité de leur existence les rendait presque riches. Ils faisaient des dessins pour les publications illustrées, et chaque année l'un d'eux préparait un tableau pour l'Exposition, aux frais de la communauté, qui ne négligeait rien afin d'en assurer le succès. Ce fut de la sorte que Daubigny exposa à son tour, en 1840, un *Saint Jérôme dans le désert*, terrible amoncellement de rochers dans le genre de Salvator Rosa. En même temps il envoyait une *Vue prise dans la vallée d'Oisans* (Isère), où il montrait bien mieux ce qu'il devait être.

Dès lors Daubigny ne manqua plus guère de Salons, et peu à peu il conquit sa place parmi les maîtres du paysage, parmi ceux qui éprouvaient le sentiment le plus sincère et le plus profond du charme de la nature. C'est surtout pendant une douzaine d'années, à partir de 1854 ou 1855, que Daubigny eut son âge d'or. Dans cette heureuse période, où son talent est arrivé à la perfection et pas encore à la fatigue, sa facture est légère, souple et large; la couleur transparente laisse passer l'air et frissonner la vie au travers des objets. Il s'efface devant les sites qu'il peint : on sent qu'il les traite avec une respectueuse et tendre admiration. A cette date se rapportent la *Vallée d'Optevoz*, qui, par une exception assez rare dans l'œuvre de Daubigny, a les belles lignes et l'aspect majestueux d'un paysage de l'ancienne école, avec l'intimité pénétrante de l'école moderne; *le Soir*, ou *le Soleil couché*, où l'on voit un berger gardant des mou-



FONTAINEBLEAU

(D'après un dessin fait pour l'*Histoire des jardins*.)

tons qui pourraient être signés Palizzi, dans le silence d'une nature immobile et accablée de sommeil; les *Bords de l'Oise*, d'où se dégage une impression de calme, de repos et de rafraîchissement qui va jusqu'à l'âme, où les saules et les peupliers tremblent au vent, où l'eau court au soleil avec de mobiles reflets et des miroitements exquis, où les lointains fuient avec mystère et le regard plonge sous des ombrages profonds qui laissent tomber à larges plis le *frigus opacum* du poète. Comme la vie frémit et comme l'air circule dans ses tableaux! Comme la touche en est grasse et vraie! Comme on s'enfonce dans l'herbe du rivage et comme on se baigne dans la fraîcheur des eaux!

Ainsi que Corot, mais d'une autre manière, Daubigny s'attachait à rendre la physionomie générale et l'impression de la nature plutôt qu'à la copier servilement. Il procédait par masses, et, sauf quelques exceptions, comme son petit tableau de la *Mare*, qui est fini comme un Rousseau ou un Dupré, il faut regarder ses meilleures toiles à distance, si l'on veut que leurs plans se dessinent et se dégagent nettement. Ses chefs-d'œuvre même laissent apparaître pour la plupart le germe inquiétant du défaut qui n'allait pas tarder à faire de ses tableaux de simples ébauches, quelquefois de pures *pochades*. Il voyait toujours juste, il peignait toujours vrai; mais, soit hâte extrême, soit lassitude, soit parti pris, il se bornait trop souvent à des indications sommaires. La simplicité de son exécution dégénérait en mollesse et en négligence. La toile restait comme à l'état de brouillon, et l'on eût voulu la renvoyer du Salon à l'atelier, où chaque visiteur se fût écrié en la voyant : « La belle esquisse! et quel magnifique tableau le peintre en fera! » Tel de ses paysages, comme *la Vendange*, d'une peinture terreuse, avec des frottis noirs brusquement troués de tons crus, ne me semble pas plus réel qu'il n'est séduisant. Les *impressionnistes* se frottaient les mains devant ses derniers ouvrages, en disant : « C'est un des nôtres. » Mais ils ne se rapprochait parfois d'eux que par ses défauts, qu'ils ont poussés à l'extrême sans lui prendre une seule de ses qualités.

A la fin, rien ne ressemblait plus à un paysage de Daubigny qu'un autre paysage de Daubigny, à moins que ce ne fût un paysage de son fils. Cette facture trop sommaire, cette touche brouillée et effacée, ce coloris uniforme et éteint, ces frottis n'accusant les objets qu'à distance, jetaient un accent de monotonie sur ses toiles. Daubigny, d'ailleurs, s'inquiétait peu de la composition : ce n'étaient



PAYSAGE

pas les lignes et les plans qui le préoccupaient. Il prenait autour de lui les motifs de ses tableaux, et ne craignait pas de les répéter avec de légères variantes. Les canotiers de la Seine, de la Marne et surtout de l'Oise, pour laquelle il avait une prédilection singulière, l'ont souvent rencontré sur le bateau qu'il s'était fait construire, se laissant aller au fil de l'eau, suivant tous les méandres de la capricieuse rivière, relâchant dans tous les coins et *croquant* toutes les vues, toutes les échappées, tous les accidents de la rive, avec cette franchise d'admiration qui le rendait incapable de jamais farder la nature. Tout le temps qu'il ne demeurait pas confiné dans son bel atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette, il le passait à la campagne et dans son bateau.

« On sent, écrit M. Ernest Chesneau, qu'il aime les bords humides de sa belle rivière, ses ombrages frémissants, son ciel chargé de grosses nuées, ses eaux courantes, courbant les joncs sur leur passage, la lisière du champ de blé, les fleurettes joyeuses épanouies dans les hautes herbes de la rive, les lessiveuses battant le linge d'un bras agile. Il a pour tous ces mirages de formes et de couleurs la curiosité et l'amour d'un enfant. A cette sincérité du sentiment qui le guide et auquel il sacrifie, il est redevable du meilleur de sa force; il lui doit la puissance d'attrait attachée à ses paysages; c'est par là que, sans calcul, inconsciemment, il sait nous émouvoir, par là que sa peinture nous intéresse toujours. Avec une habileté de facture remarquable, le peintre des bords de l'Oise est resté, d'inspiration, naïf: chose rare aujourd'hui. »

Si rare même que je demande à faire quelques réserves, ou du moins à donner quelques explications en ce qui concerne la naïveté de Daubigny. Le plus naïf des paysagistes contemporains, Corot, ne laisse pas d'être un très habile arrangeur et de jeter au milieu des arbres ou des crépuscules, qu'il rend avec un sentiment si sincère et si amoureux, quelque motif antique, quelque figure de nymphe ou de bergère. Daubigny n'a rien pris au vieux paysage historique : les *fabriques* de Bidauld, de Bertin, de Bodinier, sont totalement absentes de ses toiles, les figures mythologiques aussi; la figure humaine y est même fort rare. Il peint la campagne toute pure et telle qu'il la voit. Mais ce n'en est pas moins une sorte d'éclectique, et il n'a que la naïveté compatible avec ce titre. En effet, il s'est fait une personnalité, plus aimable que bien tranchée, et qui semble à première vue assez naturelle pour exclure tout



RAMBOUILLET

(D'après un dessin fait pour l'*Histoire des jardins.*)

procédé, avec un adroit mélange de Th. Rousseau, de J. Dupré, de Corot, etc. Si par la pratique il ne tient guère que de ce dernier, par le choix des sujets il rappelle souvent les autres. Daubigny n'arrange pas la nature, mais il la choisit, et je suis loin d'ailleurs de lui en faire un reproche; je lui reprocherais plutôt d'avoir fini par ne plus la choisir assez dans ses dernières toiles, comme il l'avait fait dans ses meilleures, et de s'être alors contenté à trop peu de frais de ce côté, aussi bien que du côté de l'exécution, ce qui fait paraître beaucoup de ses tableaux vides et creux.

En définitive, ce peintre souvent excellent, mais inégal et d'une originalité douteuse, n'est pas un de ces paysagistes de grand style, d'accent net et vigoureux, de première sève et de premier jet, qui sont l'immortel honneur de notre école moderne. Mais par la sincérité de l'impression, par la justesse et le naturel du sentiment, par une certaine poésie simple, intime et familière, puisée tout entière dans la réalité, il est l'un des premiers parmi ceux du second plan : la place est encore assez bonne et vaut qu'on s'y tienne.



GUSTAVE COURBET

Nulle réputation artistique n'a subi de nos jours tant de vicissitudes, ni des vicissitudes aussi extrêmes, que celle de Courbet. Inconnu pendant plusieurs années, de 1844 à 1850, il perce enfin et entre dans la gloire, ou plutôt dans le bruit, avec effraction et par la porte du scandale. Son *Enterrement à Ornans*, ses *Casseurs*

de pierres, les *Paysans de Flagey revenant de la foire,* et, ses années suivantes, les *Baigneuses,* les *Demoiselles de village,* les *Demoiselles des bords de la Seine,* font leur trouée au milieu des éclats de rire et des quolibets. Le petit groupe des admirateurs est noyé dans la foule, qui hausse les épaules, et les applaudissements s'entendent à peine au milieu des huées. Puis peu à peu le nombre des partisans grossit; ils deviennent légion; la masse des adversaires, jadis si compacte et si résolue, se désagrège, s'émiette, s'intimide. Pour quelques-uns qui persistent à protester toujours hautement, au nom de la dignité de l'art, contre l'absence de tout idéal et le mépris systématique de toute beauté, visibles dans les meilleurs ouvrages du peintre, la plupart font amende honorable et viennent les uns après les autres rendre hommage à Courbet. Cependant la victoire reste encore disputée sur plus d'un point, et de temps à autre quelque toile particulièrement détestable, comme l'*Aumône d'un mendiant,* au Salon de 1868, jette le trouble parmi ses partisans et rend le dessus à ses adversaires.

Voilà où en était Courbet avant le siège. Après la Commune, sa conduite odieuse, sa bassesse et sa platitude écœurantes devant le conseil de guerre, s'étaient jointes à tout ce qu'on savait déjà des vulgarités et des vanités extravagantes de l'artiste pour le rendre l'objet du mépris universel. Une vente de dix de ses toiles, faite par le domaine en décembre 1877, n'avait pas produit dix mille francs. Puis, par degrés, le courant d'admiration, qui semblait si absolument desséché, renaissait et devenait plus fort que jamais, à mesure que le souvenir de la Commune s'éloignait et que l'horreur de cette époque néfaste s'affaiblissait dans les âmes. Le peintre bénéficiait de l'amnistie. Par une réaction naturelle, après avoir trop enveloppé celui-ci dans le mépris qu'on avait pour l'homme, on se plaisait à séparer complètement l'un de l'autre et à exalter autant le premier qu'on abaissait le second. C'était faire preuve d'indépendance d'esprit et de généreuse impartialité. Enfin Courbet mourut, le 31 décembre 1877, dans un village du canton de Vaud, aux portes de Vevey. Le bon public commença à s'attendrir devant cette mort à l'étranger. Que fut-ce donc quand sa sœur, dévouée comme il convient à la mémoire fraternelle, eut fait cadeau à l'État, pour le musée du Louvre, de l'*Enterrement à Ornans!* On ne tarit pas sur la générosité de ce don fait à un créancier qui avait le droit de tout prendre pour le payement d'une dette légitime, reconnue par autorité de

justice. L'État en fut tellement charmé, que, non content d'introduire dans le sanctuaire cette collection de vilains magots, d'ailleurs solidement campés sur leurs jambes, il acheta immédiatement, à un prix exorbitant, cinq autres tableaux du déboulonneur de la colonne Vendôme.

Il ne restait plus qu'à introduire Courbet dans le palais des Beaux-Arts. — Brennus au Capitole! On l'a fait, en réunissant ce qu'on put trouver de ses œuvres, au mois de mai 1882. Et tout le monde d'accourir, et tout le monde d'admirer. D'un mouvement unanime, l'être unanimement honni cinq à six années auparavant se trouvait porté au pinacle. Ceux-là même qui jadis riaient d'un air de pitié ou levaient les mains au ciel, maintenant jetaient des cris d'enthousiasme. Des membres de l'Institut, si l'on nous a fait un récit fidèle, courbaient la tête comme le fier Sicambre et adoraient ce qu'ils avaient brûlé. Que j'en ai vu depuis vingt-cinq ans de ces palinodies, mais aucune aussi complète, aussi radicale et, qu'on me passe le mot, aussi humiliante! L'engouement ne connut pas plus de bornes que n'en connaissait le dénigrement. Après avoir fait de Courbet le dernier des barbouilleurs, on en a fait un Titien et un Rubens. Je me refuse absolument, pour ma part, à suivre le goût public dans ces fluctuations sans mesure et sans dignité.

Courbet était Franc-Comtois, comme Proudhon. Il a immortalisé à sa manière la petite ville d'Ornans, où il était né en 1819. D'autres se rappellent leur patrie et leurs compatriotes sous des traits charmants, idéalisés par le souvenir; quand Courbet voulut peindre la sienne, il le fit sous les traits de chantres grimaçants et de bourgeois dont l'invraisemblable laideur ferait honte à un caricaturiste. Le réalisme reprenait la devise du romantisme : « Le beau, c'est le laid. » Ou plutôt Courbet se moquait bien du beau! Si quelque esthéticien fourvoyé eût prononcé devant lui ce mot ridicule, il eût été pris d'un de ces énormes accès de rire qui, après avoir fait, pendant trois minutes, frémir les vitres de la brasserie des Martyrs et tressauter le ventre du maître, finissaient par expirer avec un bruit de fusées dans sa barbe, qu'ils agitaient de frissons convulsifs. Il ne songeait qu'à être vrai, et il s'imaginait l'être en faisant plus laid que nature.

La première partie de la vie de Courbet fut absolument en désaccord avec la seconde. Élève du petit séminaire, il y eut pour professeur le futur cardinal Gousset, et il acheva ses études au col-

lège de Besançon. Mais le collège ne put détruire ce qu'il y avait de rustique en lui, et il resta toute sa vie un paysan robuste et madré. Son premier maître de peinture s'appelait Flageoulot, — ô réalisme! — et lui faisait dessiner des Léonidas et des Épaminondas.

Un beau matin il débarqua à Paris par la diligence de Besançon pour y faire son droit; mais, peu de temps après, le père apprenait avec stupéfaction que son fils était entré dans l'atelier de Steuben et qu'il voulait être peintre, ce qui devait représenter à ses yeux quelque chose comme un peintre en bâtiments, ou, tout au plus, un peintre d'enseignes.

De l'atelier de Steuben il passa dans celui d'Auguste Hesse. Courbet avait singulièrement choisi l'un et l'autre maître. On assure, et je le crois sans peine, qu'il les exaspéra tous deux. Steuben surtout, élève de Gérard, ne pouvait passer devant les toiles du jeune Franc-Comtois, dont les tendances se faisaient déjà jour dans l'étude du modèle, sans sentir ses cheveux se hérisser sur sa tête. Cependant Courbet, à cette époque, était encore bien loin de songer à se faire le chef de l'école réaliste. Il tâtonnait; il cherchait sa voie. Il étudiait les Vénitiens et les Florentins. Il peignait *Loth et ses filles;* une allégorie : l'*Homme délivré de l'Amour par la Mort;* une *Odalisque*, d'après Victor Hugo; une *Lélia*, d'après George Sand, et se représentait, dans une composition symbolique inspirée par la nuit classique du Walpurgis, comme épuisé par la poursuite de l'idéal.

L'anneau intermédiaire qui relie cette phase juvénile à son développement ultérieur est une toile bizarre, dans la composition de laquelle se mêlent assez platement, avec je ne sais quelle lourde prétention, l'allégorie et la réalité. Je parle de son *Atelier,* qu'il avait intitulé lui-même avec une bouffissure assez risible de sa part : « Allégorie réelle, déterminant une phase de sept années de ma vie artistique. »

C'est surtout au Salon de 1850 que Courbet déploya ses ailes pesantes et prit son essor. Il avait envoyé neuf tableaux, pour frapper un grand coup. Le petit groupe qui avait déjà commencé à se former autour du robuste Franc-Comtois se renforça dès lors de nombreux adhérents, s'écriant avec tous les signes de l'extase : « Quelle poigne! quel biceps! » Courbet paradait comme un hercule forain devant ces témoignages d'admiration. Dans l'enivrement de sa gloire nouvelle, convaincu qu'il venait de faire une révolution artistique

dont Raphaël, Michel-Ange, le Poussin et autres *perruques* de l'art classique ne se relèveraient jamais, il alla promener ses œuvres en province et à l'étranger, comme un montreur de phénomènes. Il recueillit, dans le cours de cette tournée, une certaine collection de pommes cuites et de trognons de choux ; on le traita de farceur, de charlatan et même un peu de pitre : les temps n'étaient pas mûrs.



LA VAGUE

Courbet a toujours aimé ces exhibitions; on se souvient de celle qu'il fit encore en 1855 et qu'il renouvela en 1867.

C'est à ce moment que Théophile Silvestre traçait du peintre d'Ornans un portrait quelque peu flatté au physique : « Sa remarquable figure semble choisie et moulée sur un bas-relief assyrien ; ses yeux noirs, brillants, mollement fendus et bordés de cils longs et soyeux, ont le rayonnement tranquille et doux des regards de l'antilope. La moustache, à peine indiquée sous le nez aquilin, insensiblement arqué, rejoint avec légèreté la barbe déployée en éventail. » Ne dirait-on pas, sauf les *dents maladives* qui apparaissent un peu plus loin, le portrait d'un demi-dieu? Lorsque j'ai connu

Courbet, à peine quelques années plus tard, le demi-dieu avait pris du ventre, et sa figure s'était si bien épaissie que le bas-relief assyrien se transformait peu à peu en poussah.

« Les narines, vivement agitées, continue le portraitiste, semblent trahir la passion. Courbet est pourtant une nature tiède, incrédule, à l'abri des folies morales et des grands chocs de l'imagination. Il n'a de violent que l'amour-propre : l'âme de Narcisse s'est arrêtée en lui dans sa dernière migration à travers les âges ; mais, bien qu'il se soit toujours peint dans ses tableaux avec volupté, il ne se pâme réellement que devant son talent. Personne n'est capable de lui faire le dixième des compliments qu'il s'adresse à lui-même, du matin au soir, d'un cœur religieux et naïf. »

J'ai été témoin moi-même un jour d'une scène où la vanité de Courbet s'étala dans toute son intensité avec une candeur véritablement amusante. C'était en 1861, l'année où le peintre Lambron, élève de Flandrin (!), venait d'exposer ses *Croque-Morts,* qui faisaient alors grand tapage. Dans un café voisin du Luxembourg, hanté par les artistes, qui l'ont décoré de fresques et de panneaux curieux, je vis, certain soir, entrer un gros homme, respectueusement suivi d'un adolescent presque imberbe. Ils poursuivaient une conversation commencée :

« Monsieur Courbet, dit l'éphèbe, permettez-moi de vous offrir un moos.

— Un moos? Volontiers, mon garçon. »

Ils allèrent s'asseoir dans la galerie, à une table voisine de la mienne. Courbet demanda sa pipe et s'installa commodément. Il mit son corps sur une chaise, qui gémit d'une façon douloureuse, son chapeau mou sur une autre, ses jambes sur une troisième. On apporta le moos, et la conversation continua.

Le soir était calme, la brise était douce, et dans le silence de la nuit la lune curieuse et les petits oiseaux ravis semblaient écouter cette grande parole :

« Avez-vous vu le tableau de Lambron, monsieur Courbet? demanda le jeune homme.

— Qui ça, *Rambron?* Qui ça?... Vous dites?...

— Lambron, monsieur Courbet.

— Eh bien, oui... *Mambron*. Je ne connais pas-ça. Ah! attendez donc : cette grande machine, n'est-ce pas?

— Oui. Comment la trouvez-vous, monsieur Courbet?

— Mais infecte, mon garçon. Ça n'existe pas. On ne demande pas des nouvelles de ça. Une polissonnerie, un devant de cheminée, une ordure.

— Pourtant, monsieur Courbet, il y en a qui croient que c'est votre élève.

— Les idiots! fit l'auteur des *Casseurs de pierres* avec un mépris écrasant. Qu'est-ce que vous voulez que la France devienne avec de pareils ânes bâtés?

— Il est certain, monsieur Courbet, dit le néophyte sur un ton obséquieux, que ça n'a pas votre chic, votre coup de patte, votre...

— Ce n'est pas seulement ça, mon garçon. Voyez-vous, la différence entre ce *Gambron* et moi, voulez-vous que je vous la dise tout simplement? »

Il se carra sur la chaise, qui rendit des craquements répétés, comme si elle eût été interrogée par un médium.

« La différence, c'est que cet animal-là n'a rien dans le ventre, et que moi, j'ai quelque chose dans le ventre : voilà tout.

— Oui, oui. Et puis on voit bien qu'il n'a aucune idée sur l'art, tandis que vous...

— Il ne s'agit pas de ça. Les idées, les théories, c'est de la blague. Votre *Lampion* n'a rien dans le ventre, et moi, j'ai quelque chose dans le ventre : voilà tout. On dit : « Courbet, c'est ci, c'est ça. » Des nèfles! Courbet est un homme qui a quelque chose dans le ventre. Tenez, une supposition, pour vous faire voir : On me f...rait à Mazas en me disant : « Mon garçon, tu ne sortiras pas de là que « tu n'aies fait le *Prisonnier* de Michel-Ange. » Je dirais : « Donnez-« moi un maillet, un ciseau et un morceau de marbre, » et je vous *fiche* mon billet que ça serait un peu plus proprement torché que celui du Louvre. Pourquoi?

— Dame, monsieur Courbet...

— Parce que j'ai quelque chose dans le ventre! Tout est là. »

Le néophyte écoutait, écrasé d'admiration. La nature faisait silence, la brise caressait les cheveux du colosse d'Ornans, et moi, dans une muette extase, je gravais cette conversation précieuse au fond de ma mémoire.

Le lecteur voudra bien me pardonner de l'avoir transcrite avec une fidélité dépouillée d'artifice.

Les échos du café de Fleurus, de la brasserie des Martyrs et de la maison Andler pourraient redire bien des conversations de ce genre.

Grand culotteur de pipes et grand tarisseur de chopes, Courbet avait le verbe haut et le rire sonore. Il remplissait les salles d'estaminet de ses boutades énormes et de ses triviales saillies. Il fallait l'entendre piétiner avec ses gros sabots sur les écoles idéalistes et spiritualistes. Il se tordait en parlant de la *Transfiguration*, de la *Vierge de Saint-Sixte*, de la *Cuisine des anges*.

« Des anges! des madones! Qui est-ce qui en a vu? Auguste, arrive ici. As-tu jamais vu un ange, toi?

— Non, monsieur Courbet.

— Eh bien, ni moi non plus. La première fois qu'il en viendra un, n'oublie pas de m'avertir. »

Tel était l'esprit de Courbet. Et de rire. On peut avoir beaucoup de talent dans son métier et n'être qu'un sot.

Je n'ai plus revu Courbet que devant le sixième conseil de guerre, et je l'ai revu là sous un tout autre aspect. Sa platitude dépassait encore son outrecuidance passée. Ah! le pauvre homme! il faisait vraiment pitié à voir, pitié à entendre! Pas un aveu sincère, pas un cri du cœur, pas une parole un peu franche et haute, pas une tentative pour relever la tête et regarder l'accusation en face! Rien que des excuses, des tergiversations, des faux-fuyants, des circonstances atténuantes, plaidées d'un ton piteux, d'une voix cotonneuse, d'un geste mou, avec une humilité navrante. Un mélange de bonhomie paterne et de *finauderie* franc-comtoise, à donner vraiment mal au cœur; un sourire humble, obséquieux, figé sur sa face ronde, et un gros œil doux, roulant en dessous et regardant en coulisse pour épier l'effet de ses déclarations.

La vanité typique de l'artiste perçait bien dans quelques réponses, mais dominée toujours par le soin de sa préservation personnelle. Il fallait l'entendre roucouler que son rôle avait été un rôle de sauveur, qu'il n'était entré dans la Commune que pour remplir une mission de paix, qu'il espérait mettre le holà, qu'il avait fait ce qu'il avait pu. Et avec quelle candeur parfaite il répondait aux réflexions du président, sans avoir l'air d'en soupçonner l'ironie : « Mon Dieu, oui, monsieur le président, je me suis dévoué! »

Les témoins à décharge, parmi lesquels un premier avocat général de la république, l'ancien maire de Paris, le ministre de l'instruction publique, venaient d'ailleurs déclarer les uns après les autres que Courbet était un ange. A la fin, leur bienveillance devenait de la tendresse. Seulement ils sacrifiaient son intelligence pour sauver le

reste, comme ces avocats qui plaident le crétinisme de leurs clients. Peintre éminent, mais grand enfant, sans instruction, sans idées sérieuses, absolument dépourvu de tout sens politique, et qu'on faisait changer d'opinion dix fois en dix minutes : c'est en cela que se résumaient leur dépositions, et je ne sais si Courbet en était très flatté au fond, mais il en avait l'air fort reconnaissant. Ah! si l'on avait pu déclarer qu'il était gâteux !

« Quel gros lâche! disait un gendarme à son camarade pendant la suspension d'audience. Au moins, quand on a tiré le vin, il faut le boire. »

Durant cet interminable procès, Courbet fondait à vue d'œil sur sa banquette. Chaque jour une large flaque humide marquait sa place et la retenait pour le lendemain. Le gardien la montrait aux curieux qui visitaient la salle dans les intervalles des séances, et il leur disait : « Voici l'endroit où M. Courbet transpire tous les jours, depuis trois semaines, de midi à six heures du soir. » Encore huit jours, et le maître d'Ornans était réduit à l'état de son maigre coaccusé Jourde.

Mais revenons au peintre. C'est au Salon de 1850 que le nom de Courbet sortit de l'ombre. Il y exposait, entre autres, l'*Enterrement à Ornans,* qui avait été précédé au Salon de 1849 par l'*Après-Dîner à Ornans* et les *Casseurs de pierres.* L'*Enterrement* fut généralement considéré comme une bouffonnerie lugubre. Tout en rendant justice à la solidité de la peinture, les critiques les mieux disposés se récrièrent contre la trivialité invraisemblable et systématique des personnages. En se reportant à l'époque où fut exposé le tableau, on ne trouverait certainement pas un seul critique, du moins pas un jouissant de quelque autorité, qui n'ait protesté contre cette toile caricaturale et le parti pris de laideur vulgaire dont témoignaient la plupart des têtes. Tous, même les moins suspects d'hostilité contre le peintre, — Théophile Gautier, Paul Mantz, Th. Silvestre, — ont blâmé vigoureusement le caractère donné par Courbet aux figures groupées autour de la fosse. Un critique autorisé, et qui n'est pas, à beaucoup près, le plus sévère, s'exprimait ainsi :

« Cette longue file de masques burlesques et de difformités prises sur le fait, ce clergé de village et ses acolytes impayables, ces deux marguilliers aussi cramoisis de trogne que de robe, ce loustic en chapeau tromblon et moustaches à crocs qui porte le cercueil, cet épais fossoyeur qui pose solennellement un genou sur le bord de la

fosse, ce sérieux, ce bouffon, ces pleurs, ces grimaces, ce deuil endimanché en habit noir, en veste, en béguin, tout cela figure un enterrement carnavalesque sur dix mètres de longueur, une immense complainte en peinture, où il y a pour rire bien plus que pour pleurer. »

Dans les *Casseurs de pierres*, beaucoup avaient été offusqués aussi par la prétention de faire de la grande peinture avec un pareil sujet ; par l'effet général qui parut sec, dur et criard, et par certains détails d'exécution où semblait s'afficher l'intention d'appuyer outre mesure sur ce qui pouvait choquer un goût fin. Mais, depuis lors, nous en avons vu bien d'autres, et ces délicatesses sont fort émoussées ! Sur une route aride et déserte, deux cantonniers sont au travail : un vieillard aux vêtements rapiécés, la tête couverte d'un chapeau sans forme, accroupi sur un tas de pierres, et levant le marteau avec la tranquillité d'une machine ; un jeune homme vu de dos, son fils sans doute, déjà avachi et à demi déjeté, le pantalon tombant, qui porte des deux mains une lourde corbeille pleine de graviers. La silhouette du premier est maigre, anguleuse et heurtée; elle se découpe désagréablement sur le fond ; celle du second est beaucoup meilleure : tous deux sont d'une facture qui fait penser aux Lenain, ces peintres des pauvres gens. L'air manque, le petit coin de paysage entrevu ne fuit pas. Mais, sans voir dans cette toile toutes les profondes intentions philosophiques et sociales que lui a prêtées Proudhon, il est certain qu'il s'en dégage une impression de tristesse morne, de résignation mécanique et végétative tout à fait en harmonie avec le sujet. Il est impossible d'être plus complètement à son affaire que ce vieillard, dont l'attitude, la figure inexpressive et le geste disent la vie absorbée par un travail ingrat et monotone.

Courbet répondit aux critiques en s'attachant à en provoquer de nouvelles et plus vives avec ses *Baigneuses* du Salon de 1853. Elles sont deux, dont l'une debout, vue de dos et presque complètement nue ; l'autre assise et demi habillée de vêtements rustiques. Ce sont des maritornes aux formes épaisses, d'ailleurs savamment modelées en leur genre. La baigneuse debout, principalement, est un bloc de chair d'un réalisme brutal et grossier, dont le dos s'étale avec la carrure de ces professions de foi que le maître d'Ornans multipliait dans les brasseries. Rosa Bonheur avait envoyé au même Salon son *Marché aux chevaux*, l'une de ses plus belles toiles. On

raconte que la jeune impératrice, mariée depuis quelques mois seulement, visitant l'exposition sous la conduite du directeur général des musées nationaux, s'arrêta d'abord devant la grande toile de Mlle Bonheur, et comme elle semblait s'étonner des formes épaisses et de la massive encolure que l'artiste avait données à ces chevaux, M. le directeur lui fit observer que ceux-ci appartenaient à la race percheronne. On la conduisit ensuite devant les *Baigneuses* de Courbet. Jetant un coup d'œil sur la maritorne qui lui présentait de face son dos exorbitant : « Est-ce aussi une Percheronne ? » demanda-t-elle de l'air le plus innocent du monde.

A cette époque Courbet avait déjà fait école. En 1855, sa renommée était assez établie et sa vanité assez développée pour qu'il ouvrît, à côté de l'Exposition universelle, une exposition particulière de ses œuvres, qu'il promena ensuite à travers la province et même à l'étranger. Il avait toutefois envoyé une dizaine de toiles au palais de l'avenue Montaigne, en particulier deux de ses portraits (car ce maître réaliste a multiplié sous toutes les formes les images de sa personne, en les caressant d'un pinceau plus amoureux que le regard de Narcisse), les *Cribleuses de blé*, la *Fileuse* et le tableau intitulé *la Rencontre,* mais plus connu sous le nom populaire de *Bonjour, maître Courbet*, ou sous cette variante classique : *la Fortune saluant le Génie.* Il s'y est représenté abordant, aux portes de Montpellier, son admirateur, M. Bruyas, qui est venu au-devant de lui avec un domestique. M. Bruyas était un riche amateur qui s'était pris de passion pour le peintre d'Ornans : il possédait onze de ses œuvres principales, qu'il a léguées au musée de Montpellier, le plus riche de France en Courbets. Que cet excellent M. Bruyas a l'air humble devant le grand homme! Quelle distance entre les deux coups de chapeau, et comme l'ombre même de Courbet dessine sur le sol une silhouette magistrale, tandis qu'il ne s'est pas donné la peine de faire une ombre à l'infortuné M. Bruyas! Et quelle barbe superbe, mirifique, phénoménale! Comme elle se dessine sur le fond du ciel avec un réalisme épique!

Au Salon suivant parurent quelques-unes de ses toiles les plus célèbres. D'abord les *Demoiselles de la Seine*, fort vilaines créatures, habillées de couleurs voyantes et couchées au bord d'une Seine bleue, au milieu d'un paysage sans perspective, où manquent l'air et la lumière, où sont simplement superposés les aspects qui devraient fuir à l'horizon, mais où, comme toujours, on peut noter

des morceaux d'une exécution très habile. Puis la *Curée*, la *Biche forcée à la neige*, les *Bords de la Loire*, dont l'ensemble pèche toujours, dont les diverses parties manquent de proportion et d'équilibre, quoique la plupart d'entre elles, prises séparément, soient faites de main d'ouvrier et d'une vérité de rendu fort remarquable. Courbet juxtapose les détails, sans prendre la peine de les harmoniser et de les fondre; il réussit à tout ce qui est solide, mais il est impuissant à ce qui demanderait de la souplesse, de la légèreté et de la transparence.

Les scènes de chasse et les paysages tiennent une place importante dans son œuvre : il en avait déjà exposé beaucoup, il devait en exposer davantage encore. Courbet n'entend rien à la poésie de la nature : ce n'est pas lui qui vous fera jamais rêver, comme Corot; ni qui saura dégager des choses rustiques une émotion solennelle et presque religieuse, comme Millet. Sa gamme est généralement terne et son coloris souvent opaque; ses plans manquent d'espace et de profondeur; il se borne à copier, presque sans choisir, un coin de nature où l'œil, resserré de toutes parts, n'a jamais d'horizon. Vous croiriez qu'il vous introduit sous une machine pneumatique, où vous ne pouvez plus respirer. Mais, s'il ne pénètre pas les intimités, il saisit bien les apparences; il peint franchement, simplement et vigoureusement ce qui ne demande que de l'œil et de la main, sans réclamer d'imagination, ni de goût, ni d'âme. La *Roche Oragnon*, le *Combat de cerfs* (qui a été acheté par l'État quarante et un mille neuf cents francs), la *Remise de chevreuils*, sont des toiles excellentes. L'*Alerte des chevreuils* n'est point à dédaigner non plus. Le *Renard dans la neige*, où il était tout à fait dans son élément, n'ayant rien autre chose qu'un corps à peindre et un effet matériel à rendre, est un chef-d'œuvre de métier. Le cerf mourant de son *Hallali* n'est pas seulement une merveille d'exécution, mais, par une exception unique dans son œuvre, il atteint à force de vérité jusqu'à une sorte de poésie.

J'ai tort de dire que l'exception est unique, car la *Remise de chevreuils* en est une autre, dans un genre un peu différent. Là Courbet a su non seulement être vigoureux sans brutalité et sincère sans tomber dans le trivial, mais unir le caractère à la distinction et prouver que le réalisme bien compris peut s'allier avec le goût, et même la délicatesse et la grâce. On sent dans ce tableau l'âme des choses et la poésie des bois. Le calme, la fraîcheur, la solitude silen-

cieuse règnent dans cette retraite sauvage que n'a jamais foulée le pied du chasseur. Des chevreuils au pelage soyeux, à la tête inquiète et fine, à la mine éveillée et curieuse, charmants et légers comme des antilopes, sont couchés à demi sur l'herbe ou baignent leurs pieds furtifs dans le ruisseau. Tout ce qu'on peut reprendre en cette page excellente, c'est quelque lourdeur, çà et là, dans le feuillé des



LA FILEUSE

arbres, ainsi qu'un défaut d'équilibre dans les valeurs relatives de certains tons et la distribution de la lumière : il faudrait éteindre un peu les reflets blanchâtres qui portent les rochers du fond trop en avant et empiètent sur le paysage.

Mais, même lorsqu'il semblait arrivé à la certitude de l'exécution dans ses tableaux de chasse et ses paysages, il lui arrivait de décourager tout à coup ses partisans les plus déterminés par quelque toile comme le *Chevreuil chassé aux écoutes*, pochade d'une exécution très lâchée et d'une gaucherie flagrante, ou, pis encore, comme la *Chasse au renard*, qu'on prendrait pour une gageure de rapin en délire. Il y a là des chiens qui ressemblent à des chats, un renard

déguisé en sanglier, et des hommes qu'on prendrait pour des gorilles. Je recommande à une attention toute particulière la façon originale et hardie dont la tête du cavalier se rattache à ses épaules, et dont le bras droit du valet armé de la fourche se présente en raccourci. On trouve dans les bazars à treize sous des bonshommes dessinés avec cette pureté de goût et cette suprême élégance.

En 1865, Courbet exposa le *Portrait de Proudhon*. L'œuvre de Courbet portraitiste est extrêmement mêlée. Il a fait en ce genre quelques morceaux excellents, comme ses propres portraits, qu'on pourrait prendre pour des Franz Hals et qui, à défaut de goût, ont une force et une saveur de facture tout à fait saisissantes; le portrait de Berlioz; l'*Homme à la ceinture de cuir*, acheté pour le musée du Louvre. Il en a fait d'exécrables, comme celui de Mme L., au Salon de 1863, type de Gothon endimanchée, avec des airs de Célimène relevée de Joconde à rendre jalouse la Vénus Hottentote. Pauvre dame! elle a les yeux éraillés, le visage battu, les joues creuses, les lèvres violettes, une migraine atroce; elle s'habille chez la revendeuse à la toilette; et, pour comble, elle se fait peindre en ce bel équipage par Courbet! Partout où il fallait de l'élégance, de la distinction, de la grâce et du charme, son impuissance aboutissait en plein à la caricature. Quant au portrait de Proudhon, c'est tout un tableau, qui nous montre le célèbre socialiste au milieu de sa famille, et qui a la prétention d'être plus qu'un tableau de genre : un tableau d'histoire, tel du moins que pouvait le comprendre un réaliste ayant horreur de toute synthèse comme de toute abstraction. Le fameux démolisseur est assis sur les marches de son escalier, en costume de maçon (serait-ce un symbole?), c'est-à-dire en blouse grise, en pantalon bleu, en gilet sale, et chaussé de souliers qui sont toute une profession de foi démocratique et sociale. Il rêve. A quoi? Peut-être à la triste figure qu'il fait là. A côté de lui, une poupée mécanique dont le ressort est cassé s'affaisse sur le sable de la cour; plus loin, une jeune fille en caoutchouc épèle sa leçon sous le regard bienveillant d'une forte femme en baudruche, gonflée outre mesure. Pas un atome d'air dans cette toile; mais les personnages n'ont pas besoin de respirer, car ils ne vivent pas.

Proudhon était mort depuis quelques mois lorsque son portrait figura à l'exposition des Beaux-Arts, et ses exécuteurs testamentaires venaient de publier un de ses ouvrages posthumes, où il rattachait tout l'art contemporain au peintre du *Casseur de pierres*, et

faisait de sa plume une massue pour immoler Ingres, Delacroix, Horace Vernet, Ary Scheffer, et aussi quelque peu Raphaël et Michel-Ange, sur l'autel, ou plutôt sur l'étal de Courbet. Le tableau venait en guise de pièce justificative. Si Proudhon avait écrit son livre avant d'avoir vu son portrait, il a été récompensé comme il le méritait; s'il l'avait écrit, au contraire, pour remercier Courbet, je ne plains pas celui-ci d'avoir reçu en retour le pavé qu'il lui avait lancé en pleine figure. *Proudhon et sa famille*, dont on demandait cinq mille francs, n'en a obtenu que quinze cents à la vente de Courbet, faite par autorité de justice, peu de temps avant sa mort, à la suite du jugement qui le condamnait à payer la reconstruction de la colonne Vendôme.

La *Femme au perroquet*, qui parut au Salon de 1866, a gardé une certaine réputation dans l'œuvre de Courbet. La nudité de cette créature, violemment étalée dans une pose audacieuse, se rehausse et s'accentue à grand renfort d'artifices de tout genre. Si rien n'est plus réaliste pour le sujet, rien ne l'est moins pour l'arrangement et la composition : Courbet a combiné ses fonds et calculé ses accessoires, depuis les rideaux hermétiquement fermés jusqu'au plumage éclatant du perroquet perché sur le doigt de sa maîtresse, avec un art tout *académique*, pour faire valoir ses tons de chair et souligner aux regards ce qu'il voulait leur montrer. Du goût, au sens le plus élevé du mot, il n'y en a pas un atome dans cette peinture de huis clos; mais du métier, c'est différent. Sauf le bras gauche et la jambe droite, d'un modelé sec et maigre; sauf cette forêt de cheveux impossibles, lourde masse où se vautre la tête renversée, tout le morceau est d'une exécution parfaite. La bête est d'un aussi beau rendu, dans son genre, que les chevreuils de la *Remise*, exposée en même temps; seulement elle appartient à une race moins fine.

Proudhon, s'il avait encore été de ce monde, n'eût pas manqué d'établir que la *Femme au perroquet* est un sujet d'une intention morale aussi pure et aussi profonde que le *Retour de la conférence*, ou *Vénus et Psyché*, si méchamment exclus par les jurys précédents, et il se fût étonné, sans nul doute, qu'elle n'eût point partagé l'honneur du même ostracisme.

Je n'ai vu pour la première fois le *Retour de la conférence* qu'à une exposition partielle faite après la mort du peintre au foyer de la Gaieté. C'est une fort sotte et fort vilaine chose, dans tous les sens du mot, dont la facture épaisse, pâteuse et lourde, est à la hauteur

de l'idée. Courbet nous y montre des curés de village revenant ivres de la conférence, au milieu de paysans qui se tordent de rire. Cette caricature triviale et vulgaire est au-dessous de la critique. Je ne connais pas, sinon par ouï-dire, *Vénus et Psyché,* non plus que certain tableau clandestin exécuté pour le musée secret d'un Turc qu'il est inutile de nommer. Il suffit de signaler cette ordure, sans même y toucher, pour apprendre à ceux qui ne le savent pas assez combien peu le chef du réalisme contemporain respectait son art.

A l'Exposition universelle de 1867, Courbet n'envoya que quatre tableaux sans importance et n'obtint pas même une troisième médaille. C'est en 1868 que parut, avec l'un de ses paysages les plus médiocres et les plus traités en ébauche, cette *Aumône d'un mendiant* où reparaissait sans fard le peintre des gens d'Ornans et des *Demoiselles de la Seine.* Depuis ce dernier tableau, il n'avait rien produit d'aussi complètement laid que celui-ci : la couleur y est digne du dessin, l'expression digne du geste; tout, jusqu'au chien, et sauf le ciel et le paysage, y sent la guenille fétide, la moisissure et la gale. Les *Baigneuses* pouvaient passer pour des Vénus, et les *Casseurs de pierres* étaient d'une nature exquise et choisie, en regard de ce Clopin Trouillefou qu'on ne peut envisager une minute de suite sans avoir envie de se gratter. Si hideux qu'il soit, ce mendiant, comme Diogène, laisse percer l'orgueil à travers les trous de ses habits. C'est de la peinture d'égoutier emphatique.

Couleur locale, dira-t-on. M. Jules Breton a une autre manière, que j'aime mieux, d'entendre et d'appliquer la couleur locale, et Courbet n'est certes pas plus réel, en étant beaucoup plus hideux. D'ailleurs, je ne nie point le culte de Courbet pour la couleur locale. Dans ce même tableau, si j'en crois la légende, il en avait donné une preuve singulière, mais difficile à expliquer proprement. Il s'agit du bambin dont le pan de chemise flotte avec majesté, comme une voile à la poupe d'un navire, comme le drapeau même du réalisme : « Soldats, ralliez-vous à ce panache jadis blanc! » Le talent consciencieux de Courbet avait laissé là des traces de son passage... C'était de la couleur locale! Pourtant le jury s'est fâché, et il a fallu passer l'éponge sur ce beau trait de réalisme, dont l'histoire de l'art eût parlé.

Courbet se releva dans l'exposition suivante, parce qu'il y était revenu au paysage et à la peinture d'animaux. Son dernier Salon fut celui de 1870, où il envoya deux marines : la *Mer orageuse* (dési-

gnée maintenant sous le nom de *la Vague*) et la *Falaise d'Étretat après l'orage*, excellentes toutes deux. « Ah! écrivions-nous alors, comme le maître d'Ornans, s'il voulait nous en croire, renoncerait définitivement à peindre ces vilaines figures qui lui portent malheur, — ses *Demoiselles* en caoutchouc, son *Proudhon* en baudruche, son *Espagnole* au jus de réglisse, son *Piqueur* en bois peint, son *Mendiant* en terre glaise, sa Vénus au perroquet coiffée d'une avalanche



LA FORÊT EN AUTOMNE

de copeaux, — pour se vouer exclusivement à la nature morte! Plus la nature est morte, plus M. Courbet s'entend à la reproduire : il fait les chevreuils et les renards mieux que les chasseurs, le gibier tué mieux que le gibier en vie, les arbres mieux que les bêtes et les rochers mieux que les arbres. On dirait qu'avec le sens de l'idéal (sauf votre respect, monsieur Courbet!) la flamme même de la vie, tout ce qui luit, tout ce qui monte, tout ce qui chauffe, a été refusé à ce lourd talent, entraîné par son poids vers le terre à terre. Il y a du maçon en M. Courbet : il bâtit solidement, mais il ne réussit que dans la bâtisse, et il lui faut des sujets qui prêtent à la maçonnerie. On s'en aperçoit même dans ses deux excellentes marines de cette année : les rochers, d'un ton solide et à la fois transparent et fin, sont irréprochables; la partie vivante, c'est-à-dire la vague, est

admirablement maçonnée et n'a d'autre tort que d'être en pierre comme la falaise. »

Pourquoi Courbet ne s'est-il pas borné à faire des falaises et des vagues, des chevreuils et des arbres, puisqu'il les faisait si bien? Il a également laissé de remarquables tableaux de fleurs, comme ceux qui figuraient à la vente J. Paton, et en particulier la *Jeune femme cueillant des fleurs*. Mieux vaut être le premier dans un bois que l'un des derniers à Rome. Lorsqu'il aborde la figure humaine, neuf fois sur dix il semble prendre à tâche de la dégrader. Jamais l'âme n'y transparaît; jamais il n'y fait luire la flamme de la pensée : l'*os homini sublime dedit* n'existe pas pour lui. Courbet, praticien habile, ouvrier à la poigne vigoureuse, est un peintre, non un artiste. Il connaît parfaitement son métier, mais n'a jamais eu l'ombre d'invention ni de goût. Bon copiste de la nature, il ne sait pas choisir, et ses meilleures pages sont presque toutes défigurées par quelque grossière faute d'orthographe. Sa brosse est une truelle, sa pâte un mortier; il maçonne ses figures avec la vigueur d'un Franc-Comtois digne d'être Limousin. Sa peinture massive et brutale semble exécutée par un poignet de manœuvre, avec un pinceau de plomb. Je fais toujours les exceptions séantes, bien entendu. Mais même devant ses meilleures toiles, après avoir dit : « Cela est habile, » ou « Cela est fort, » on ne peut presque jamais ajouter : « Cela est beau. » La trivialité de ses modèles, son amour du laid, son dédain bête de tout idéal, souvent même l'imperfection de son dessin et ses lourdeurs d'exécution, choqueront toujours quiconque a un sentiment tant soit peu élevé de l'art.

Si le peintre restreint son ambition à faire des copies mortes, sans rien chercher au delà, sans y mettre, ou du moins sans s'efforcer d'y mettre une façon originale et personnelle de sentir, d'interpréter la nature, quelque chose qui nous émeuve, nous élève, nous arrache un moment au terre à terre, il fait tout au plus besogne d'habile manœuvre. Nous avons de plus hautes ambitions pour l'art, — autrement le mot de Malherbe serait bien près d'être une vérité, et un bon artiste ne serait guère supérieur à un bon joueur de quilles; mettons, si vous voulez, à un bon joueur de gobelets, ou à un bon peintre en bâtiments. Il faudrait rappeler souvent aux triomphateurs de nos expositions la définition donnée par M. de Bonald : « L'homme, » disait-il, — l'artiste, dirons-nous, — « est une intelligence servie par des organes.» Si les organes sont tout seuls, à quoi servent-ils et

que servent-ils? Triste chose quand les valets deviennent les maîtres et règnent au logis! Les fanatiques de Courbet ne comprennent pas, et il ne l'a jamais compris lui-même, que le métier, si important, si nécessaire qu'il soit, n'est cependant que la partie inférieure de l'art, ou du moins qu'il n'en est que l'instrument et le moyen.

Encore lui passerait-on de n'avoir que du métier, s'il n'avait prétendu faire de son infirmité la règle, ériger son impuissance en principe, et réduire la peinture à ne point dépasser son niveau sous peine d'absurdité et d'extravagance. Main puissante, œil largement ouvert; mais esprit étroit, faux, stérile, irrémédiablement aveugle; il gâtait à plaisir ses facultés de peintre par des tendances, des idées et des théories absurdes, qui étaient la négation même de l'art. Si, au lieu de se poser en chef d'école, en créateur, en émancipateur; au lieu d'ériger en système absolu ses lacunes et ses défauts, il se fût borné à copier la nature telle qu'il la voyait, un peu pesamment sans doute, mais solidement, sincèrement, honnêtement, sans pose; il eût été, dans sa sphère étroite, un excellent peintre du second ordre, comme il y en a, par exemple, dans l'école hollandaise. C'est déjà quelque chose. Il n'est pas donné à tout le monde de se lancer dans les régions infinies de l'idéal, et l'on peut être un artiste en peignant des cuisinières et des marchands de bœufs : l'art est si vaste, que les aptitudes les plus humbles y trouvent un coin pour s'y établir et y prospérer. Ne peignez que des chaudrons : si vous les peignez bien, vous aurez une place honorable dans l'histoire de l'art; mais ne prétendez pas que le domaine de la peinture ne se compose que de chaudrons et qu'on ne doit pas essayer de rien voir au delà, autrement vous ferez hausser les épaules à vos dépens.

Courbet est un peintre de chaudrons et de cuisinières qui a prétendu borner aux cuisinières et à leurs chaudrons le domaine de la peinture, et qui a voulu faire de la représentation du réel la négation de l'idéal. Il en a été puni dans sa réputation, restée toujours équivoque, contestée, mêlée de ridicule, et dans son talent, qui garde presque constamment, même en ses meilleures toiles, une tache originelle de lourdeur et de vulgarité.

Il ne s'agit que de persévérer dans ses défauts pour en faire des qualités, pour les imposer comme telles. On s'habitue à tout. Les répugnances primitives s'émoussent; les audaces et les laideurs qui avaient fait froncer le sourcil, dépassées par bien d'autres qui veu-

lent aller de plus fort en plus fort, finissent par paraître presque timides. Le goût public, assiégé, tenté, gâté, perverti de tous les côtés à la fois, se déprave, se corrompt, perd sa délicatesse comme un palais qui a abusé des liqueurs fortes et des boissons frelatées, et l'on en vient non seulement à accepter, mais à admirer ce qui révoltait d'abord : — l'*Enterrement à Ornans* ou l'*Assommoir*. Courbet a bénéficié des progrès du *naturalisme,* qui coule aujourd'hui à pleins bords et triomphe sur toute la ligne. Si le *naturalisme* est vainqueur dans le roman et la poésie, à plus forte raison doit-il l'être dans un art tout matériel comme la peinture, qui s'adresse directement et semble s'adresser exclusivement aux sens, où la question de métier tient forcément et légitimement une large place et tend toujours à usurper la première. Le triomphe de Courbet et celui de M. Zola se tiennent; l'un et l'autre proviennent d'un certain abaissement des idées et des mœurs.

Il y a une logique dans les choses : ceux-là seuls qui l'oublient peuvent s'étonner d'avoir vu l'auteur de la *Femme au perroquet,* de la *Famille Proudhon,* des *Demoiselles de la Seine,* sur les mêmes bancs que Ferré et Trinquet. Maître Courbet représentait dans la peinture le même principe que ces citoyens dans la politique; il incarnait en lui l'art athée, sans idéal et sans principe. Qu'est-ce, au fond, que le réalisme tel que l'a toujours pratiqué Courbet, sinon le culte de la matière en ses plus vulgaires et ses plus grossiers épanouissements, et l'exclusion absolue, systématique, de toutes les inspirations, de toutes les croyances qui ennoblissent la pratique de l'art? Une affinité générale relie entre elles toutes les formes du laid. En dépit de tout, un aimant mystérieux devait attirer Courbet vers la Commune; il était naturel que l'homme qui se faisait gloire d'avoir créé la démagogie dans la peinture versât dans la démagogie politique et que, après avoir déboulonné tant de choses, il finît par déboulonner la colonne.

EUGÈNE FROMENTIN

ET LES PEINTRES DE L'ORIENT

I

Il y a deux hommes dans Eugène Fromentin : l'écrivain et le peintre. Tous les spectateurs attentifs du mouvement intellectuel dans ses manifestations diverses savent que sa plume valait son pinceau ; mais le public, qui ne croit pas volontiers à cette variété d'aptitudes égales, ne le savait peut-être pas assez. Le peintre était beaucoup plus connu de lui que l'écrivain ; et pourtant Fromentin, qui ne fut jamais de l'Académie des beaux-arts, visait à l'Académie française, et il ne lui a probablement manqué pour en être que de vivre quelques mois de plus. Avons-nous besoin de dire que nous nous occuperons surtout de l'artiste, sans toutefois négliger entièrement l'auteur, car tous deux se tiennent par plus d'un côté?

C'était un élève de Cabat, auquel il doit sans doute, à défaut de traces plus directes de son enseignement, le sentiment du style. Son école de Rome fut un long voyage en Orient, surtout en Algérie, entrepris à l'âge de vingt-deux ans. Pendant quatre années de suite, il fit une ample provision de croquis et de notes, qu'il devait utiliser doublement, et il rapporta dans ses portefeuilles de quoi alimenter ses toiles pendant le reste de sa vie. Ces excursions dans le

Sahara et dans le Sahel nous ont valu deux livres chaudement peints et cent tableaux spirituellement écrits.

Il ne débuta qu'à l'exposition de 1847, l'année qui suivit son retour. Il avait alors près de vingt-sept ans. Ce début, — les *Gorges de la Chiffa*, — dans la veine qu'il allait suivre jusqu'au bout en l'agrandissant, — était déjà presque un coup de maître. Chevaux et Arabes y sont peints de la couleur claire et fine que vous savez.



EUGÈNE FROMENTIN

Néanmoins, malgré ses qualités brillantes et l'activité de sa production, il devait conquérir la renommée assez lentement, et ce n'est guère qu'une dizaine d'années après que son nom commence à s'imposer à la critique.

Depuis lors, il resta l'un des plus fidèles au rendez-vous annuel du Salon. Pendant près de trente ans, il se prodigua sans s'épuiser, toujours aussi spirituel, aussi élégant, aussi fin, gardant son exquise distinction, sa justesse de mouvement, sa piquante désinvolture, l'harmonieuse délicatesse de ses tons et cette composition preste et souple qui courait sur la toile avec les frémissements de la vie. En écrivant ces lignes, il nous semble voir encore la *Chasse à la gazelle* et la *Chasse au faucon*, le *Berger kabyle*, le *Fauconnier arabe*, les *Cavaliers revenant d'une fantasia*, la *Tribu nomade* avec ses centaines de figures allant, courant, grouillant, luisant comme



Eug. Fromentin pinx — Em Berthault Imp. Tours — Jules Jacquemart sc.

COURRIERS DU PAYS DES OULED NAYLS
(Musee du Luxembourg)

des perles ou comme des flammes, et vingt autres tableaux enlevés d'une main nerveuse et précise dans un mouvement plein d'éclairs. De petites touches brillantes, jetées largement, avec une dextérité et une verve incroyables, ici allument un œil, là font éclater une



ESQUISSE AU CRAYON DU « FAUCONNIER ARABE »

arme, ailleurs détachent vivement quelque détail du costume. Sa peinture étincelante et diaprée a l'éblouissement d'une vision passant au galop. C'est une peinture heureuse, d'apparence facile, dont le sourire alerte court sur la toile à la façon d'un feu follet et semble illuminer la salle. On a pu lui reprocher quelquefois une manière

trop expéditive, un coloris un peu mince, une certaine monotonie de sujets. Il tournait dans le même cercle et ne se renouvelait pas assez. Il lui arrivait de se contenter d'une esquisse; mais du moins cette esquisse, toujours singulièrement juste et pénétrante, trahissait jusqu'en son moindre coup de pinceau la connaissance sérieuse et le sentiment profond des paysages, des costumes, des types, du ciel et de la vie de l'Orient.

L'Orient toutefois l'a plus touché par la lumière, le parfum, l'allure, le costume et la couleur, que par ses grandes lignes sauvages, par les aspects primitifs et essentiels de sa nature et de ses types. C'est un Orient véritable et sincère, mais saisi, pour ainsi dire, au vol par une plume ou un pinceau de touriste, qui conte à merveille de rapides impressions de voyage. Comparez, par exemple, la manière de Léon Belly à la sienne, les *Bords du Nil* ou les *Pèlerins allant à la Mecque,* à la *Fantasia* et aux *Bergers,* du Salon de 1861; la *Mer morte* à l'*Étang dans les oasis,* du Salon de 1866! Tous deux tiennent la tête de la caravane orientale, mais ils peuvent marcher de front sans se nuire, tant ils se distinguent l'un de l'autre par la diversité de leurs talents égaux! Tandis que Léon Belly s'avance à travers le désert au pas lourd, mais infatigable, du dromadaire sur lequel il a planté sa tente, Fromentin caracole sur son léger cheval arabe, sur son petit cheval nacré, aussi rapide et aussi éblouissant que l'éclair.

Fromentin n'a guère abordé le drame qu'une ou deux fois : avec sa magnifique toile des *Arabes attaqués par une lionne,* d'une vie si intense et si violente, qu'on y croit entendre les hennissements des chevaux épouvantés, le bruit du coup de feu, le rugissement de la bête fauve, — et avec le *Coup de vent dans les plaines d'Alfa.* Il a très bien rendu dans ce dernier tableau l'effet accablant et sinistre du simoun soufflant dans le désert. Hommes et chevaux, groupés d'une façon pittoresque au centre du tableau, s'arc-boutent, pour ainsi dire, les uns sur les autres, de manière à opposer la résistance de leur masse compacte au terrible ouragan qui s'abat sur eux. Les draperies se soulèvent et voltigent lourdement comme des blocs de pierre. La nature semble elle-même écrasée et muette d'horreur. Il n'est pas jusqu'à la couleur, habituellement un peu chatoyante, qui n'ait pris des teintes plus tristes et une pâte plus solide pour s'harmoniser avec la scène.

Main légère et rapide, nature nerveuse, touche fine et hardie,



CAVALIER ARABE PORTANT UN FOU

pétillante de verve et d'esprit, aisance et tournure, Fromentin a tout cela, et il a aussi comme le sentiment inné du style. Nul n'enlève plus lestement un tableau à la pointe de la brosse, en lui laissant toute la sémillante vivacité d'une esquisse de premier jet. C'est le zouave de la peinture orientale. Si je voulais faire comprendre à un jeune néophyte ce que les artistes entendent par le mot *brio,* dans le meilleur sens du terme, je le conduirais devant la *Chasse au héron,* de Fromentin. Quelle finesse de dessin! quelle couleur harmonieuse et gaie! quelle piquante vivacité d'allure et quelle justesse de mouvement! Ce tableau respire le bonheur de peindre, et il donne envie de le partager. N'y cherchez pas de profondeur: l'auteur ne fait qu'effleurer l'épiderme, d'un trait juste et qui n'appuie pas. Il semble que le pinceau de Fromentin soit manié par des doigts de sylphe. Néanmoins cette désinvolture séduisante cache beaucoup de science, et même, dans ses bons tableaux, de précision et de fini. Regardez de près ces figurines qui vont et viennent sur ses toiles les plus parfaites : Meissonier lui-même ne dessine pas avec plus de soin ses lilliputiennes créatures. Mais il lui arrive aussi de ne pas donner à ses tableaux ce dernier coup de pouce sans lequel il n'y a pas d'œuvre achevée. Elles gardent parfois l'aspect de vives et piquantes ébauches. On est tenté de le chicaner çà et là sur la manière trop expéditive dont il brosse les parties accessoires de ses compositions, comme sur ce coloris ténu pour lequel nous craignons la lourde main du temps. Quoi qu'il en soit, un charme vainqueur se dégage presque toujours de ses ouvrages les plus visiblement improvisés, et fait taire la critique.

Ce sentiment profond de l'Orient et cet art exquis avec lequel il l'exprime, vous ne les retrouverez pas moins en ses deux livres de voyage : *Une année dans le Sahel* et *Un été dans le Sahara.* Il s'y montre paysagiste du premier ordre, à la façon de George Sand, plus que de Théophile Gautier, avec une distinction élégante et une certaine discrétion de peinture qu'on n'eût osé attendre d'un homme habitué à toutes les richesses de la palette. Il y a moins cherché, comme il le fait entendre lui-même, l'exactitude minutieuse de la description matérielle que la sincérité de l'impression, vivement ressentie, fécondée par l'imagination, mûrie par le temps, affinée par l'art. Rarement la sensation de la chaleur torride, de la lumière aveuglante, de l'implacable sécheresse du désert, a été reproduite avec une intensité plus aiguë.

En 1863, il publia son roman : *Dominique*, peu connu de la foule, très apprécié des connaisseurs, et qui a passionné certains esprits délicats. La délicatesse est, en effet, un des traits dominants de ce livre, où le peintre se montre souvent, mais avec retenue, où il



ÉTUDE D'ARABE

domine même le romancier, mais sans confondre les genres, sans aucune des brutalités réalistes ni des recherches plastiques de la description moderne. Son drame tourne sans cesse au tableau ; il s'attarde aux détails et s'oublie aux nuances ; il prodigue les peintures subtiles et les fines observations morales ; il prend plaisir à

étaler, dirait-on, la dextérité et la souplesse de sa main. De là des disproportions et des longueurs. Un lecteur pressé le trouvera vide et froid parce qu'il est lent. Avec ses défauts, ce n'en est pas moins une *œuvre* remarquable par l'analyse de la passion, l'étude des caractères et le soin du style.

Mais le dernier livre de Fromentin, *les Maîtres d'autrefois*, publié quelques mois à peine avant sa mort, au moment où il se présentait à l'Académie française, restera le principal de ses titres littéraires. Son esprit complexe s'y révèle sous une nouvelle face. Il avait montré déjà que sa plume était aussi souple et aussi fine que sa brosse ; il y a prouvé qu'il était doué de la faculté critique aussi bien que de la faculté créatrice. Ces études sur les peintres flamands et hollandais sont d'une originalité rare, d'une grande sincérité. très sagaces, très ingénieuses, non sans quelque recherche et même, çà et là, quelque subtilité. Les analyses pénétrantes s'y mêlent à de chaudes et délicates peintures, qui rivalisent plus d'une fois avec les toiles qu'il décrit. Les vues neuves et les rapprochements féconds y abondent, dans un style d'une trame plus savante, enrichi de ressources nouvelles, auxquels cependant, pour tout dire, manquent en certaines pages la simplicité et la clarté. Les *Maîtres d'autrefois* n'en demeurent pas moins un ouvrage du premier ordre. Si Fromentin n'a pas terminé sa tâche, il aura du moins donné sa mesure.

La vente posthume d'Eugène Fromentin a obtenu un très vif succès. La double célébrité de l'homme, le fin talent de l'artiste, le redoublement de sympathie excité par sa mort prématurée, à cinquante-cinq ans, le nombre et l'importance des œuvres qu'il laissait dans son atelier, expliquent ce succès. On avait réuni à l'hôtel Drouot trois cent dix aquarelles ou dessins et cent quarante-huit tableaux, dont la plupart, sans être entièrement achevés, étaient cependant poussés assez loin pour qu'on ne pût les considérer comme de simples ébauches. Suivant l'usage, la vente avait été précédée d'une exposition publique et d'une exposition particulière. Même à l'exposition particulière, les visiteurs s'écrasaient, comme au Salon le jour de l'ouverture. On y regardait avec curiosité un certain nombre de toiles et d'esquisses où Fromentin se montrait sous un jour imprévu : quelques marines, beaucoup de paysages, des portraits de femmes d'une exécution large et simple. Les enchères ont été poussées avec l'ardeur qui se retrouve dans toutes les ventes



UN BERGER EN KABYLIE

artistiques patronnées par la mode. Des esquisses sont montées à



FEMME DES TRIBUS PORTANT UN FARDEAU

trois et quatre mille francs ; l'un des tableaux qui avait figuré au dernier Salon a été adjugé au prix de vingt-cinq mille. Les toiles

ont produit à elles seules, en deux vacations, une somme supérieure à trois cent cinquante mille francs. La vente de Diaz en avait produit près de quatre cent trente-quatre mille. — Gueux comme un peintre, disait un ancien proverbe, qui doit faire sourire les commissaires-priseurs de l'hôtel Drouot spécialement affectés à la vente des tableaux et des galeries. Voilà à quel prix s'adjugent aujourd'hui les ébauches et les croquis des artistes connus, — surtout quand ils sont morts, il est vrai.

Eugène Fromentin était une intelligence de feu dans un corps débile et chétif. Également doué comme écrivain et comme peintre, maniant la plume et la brosse avec une égale habileté, on peut dire que, quelle que fût la forme d'expression choisie par lui, il y portait sa double aptitude. Le peintre est bien peintre, mais on sent dans sa manière de concevoir et d'exécuter un tableau un esprit poétique, littéraire et cultivé. Ce pinceau est agile et spirituel comme une plume; il court sur la toile comme elle sur le papier. Si ces aimables toiles se ressemblent un peu, elles sont toutes exactes et toutes charmantes. Le désir ne manquait pas à Fromentin d'agrandir sa manière et de tenter d'autres voies; seulement, aussitôt qu'il se hasardait en dehors de son domaine d'Algérie, la critique, les marchands, les acheteurs et le public même, qui se contente de voir sans acheter, l'y ramenaient à l'envi. Il en éprouvait quelque impatience et quelque chagrin; mais il obéissait, et, en définitive, je ne vois pas qu'il ait eu lieu de s'en repentir, car, comme on l'a remarqué justement, jamais il n'est parvenu à s'épuiser, ni même à affaiblir l'impression première telle qu'il l'avait reçue et transmise tout d'abord.

II

Il n'y a pas bien longtemps encore, l'Orient était un pays presque inaccessible, qu'on ne pouvait conquérir qu'à force d'efforts et d'argent. Un voyage à Athènes et à Constantinople, à plus forte raison en Asie Mineure, était une grosse affaire. Vous ne trouverez pas un peintre de l'Orient dans notre ancienne école. L'expédition

d'Égypte eût pu ouvrir à l'art français les portes de cette région enchantée, si le général Bonaparte avait pensé à emmener des peintres aussi bien que des savants ; mais les artistes qui le suivirent, comme Denon, étaient surtout des archéologues : ils ne songèrent qu'à décrire et à copier les monuments, non à s'inspirer de ce qu'ils voyaient pour produire des œuvres originales. Quand Gros, dans les premières années de ce siècle, peignit les *Pestiférés de Jaffa*, le *Combat de Nazareth*, la *Bataille d'Aboukir*, etc., comme lorsque Girodet peignit la *Révolte du Caire*, ce fut sans avoir vu le pays, et uniquement en peintres militaires.

Mais, avec les facilités de la locomotion, l'art est devenu voyageur, aussi bien que la littérature. La conquête de l'Algérie avait déjà ouvert un champ nouveau et créé de nouvelles perspectives et de nouvelles ressources à nos peintres ; les chemins de fer et les bateaux à vapeur allaient mettre l'Orient à leur portée et les pousser naturellement à profiter des *motifs pittoresques* que leur offrait avec tant d'abondance la grande patrie, jusque-là presque inexplorée, de la lumière et de la couleur. Les succès d'Eugène Delacroix, qui ne vit jamais de l'Orient que le Maroc en 1831, mais qui, dès 1827, avait exposé le *Massacre de Scio*, en attendant les *Femmes d'Alger*, les *Convulsionnaires*, la *Noce juive ;* ceux de Marilhat, qu'une heureuse circonstance avait conduit en Orient peu après 1830, dans une expédition scientifique organisée par un riche Autrichien ; peut-être même aussi l'exemple d'Horace Vernet, qui, avant de visiter l'Égypte, la Syrie, l'Asie Mineure et la Turquie, en 1839 et 1840, avait déjà parcouru l'Algérie à deux reprises différentes, ne pouvaient que les attirer davantage encore dans cette voie, sans parler des *Orientales* de Victor Hugo, qui, par la richesse du coloris, donnaient la sensation d'une galerie de tableaux peints avec la palette la plus éblouissante. Depuis une trentaine d'années, ce qui n'était qu'une exception est devenu un genre à la mode, une spécialité lucrative, une catégorie classée, comme le paysage. La petite armée des *orientalistes* de la peinture se recrute sans cesse parmi les jeunes artistes épris des types caractéristiques, des costumes pittoresques, des sites baignés de soleil et des tonalités éclatantes.

Sans parler de Henri Regnault, qui aura sa notice à part, ni des vivants, tels que MM. Gérôme, Berchère, Mouchot, Th. Frère, Pasini, Fabius Brest, Benjamin Constant, Mme Henriette Browne,

nous allons présenter rapidement au lecteur les plus connus parmi ces peintres de la nature orientale.

Avant Marilhat, j'aurais dû tout à l'heure nommer Decamps, qui avait déjà exposé des sujets orientaux dès les dernières années de



MOSQUÉE DU SULTAN AU CAIRE (MARILHAT)

la restauration. Mais Decamps, qui avait précédé Marilhat de huit années dans la vie, ne mourut que treize ans après lui, en 1860; nous avons pu voir ses dernières œuvres aux expositions, et ce n'est pas seulement pour nous un peintre moderne, comme l'auteur de la *Vue de Balbek;* c'est un peintre contemporain.

Decamps non plus ne s'est pas consacré à peu près exclusivement, comme Marilhat, à faire revivre sur la toile le charme des régions aimées du soleil. Peintre d'animaux et de paysages, de tableaux de genre et de scènes historiques, il avait une variété d'aptitudes et d'aspirations dont on a pu se faire une idée à l'Exposition universelle de 1855, où étaient réunis soixante de ses ouvrages, appartenant aux catégories les plus diverses. De ce nombre, près de moitié se rattachaient à l'Orient, soit comme sujets de genre et paysages, soit comme tableaux bibliques, depuis les *Enfants turcs avec des tortues* jusqu'à ces neuf ravissants dessins rehaussés de pastel, où se retrouve, dans les diverses épisodes de l'histoire de Samson, le peintre qui a vu de près, qui a emporté, ineffaçablement empreints sur la rétine de son œil, gravés dans son souvenir et vivifiés par son imagination, les silhouettes étranges, les ciels, les terrains, les sites, les figures, les costumes, les attitudes, toute l'impression et toute la poésie de l'Orient. Avec la tumultueuse et farouche esquisse de la *Défaite des Cimbres,* le magnifique paysage historique de *Joseph vendu par ses frères,* où toutefois le cadre écrase un peu trop le tableau, et le grand dessin, également rehaussé de pastel, de *Josué arrêtant le soleil,* composition magistrale, pleine de fougue, de science et de vie, qu'il avait eu soin de réunir à son exposition, rien n'était plus propre à faire comprendre, sans la justifier entièrement, l'ambition qu'avait toujours eue ce peintre de chevalet d'aborder la grande peinture historique, et l'amertume avec laquelle il se plaignait qu'on ne lui en eût jamais offert l'occasion.

Rien de plus séduisant que cette multitude de petites toiles où une manière mordante et pleine de ressort, et toutes les habiletés d'une facture savante jusqu'à la rouerie, donnent aux moindres détails un relief et une tournure extraordinaires : le *Grand bazar turc,* et ses études de types si accentués, si savants; la *Rade de Smyrne,* si incroyablement lumineuse et sereine, avec ses murs blancs dont le reflet tremble dans l'eau limpide, et la vaporeuse atmosphère qui la baigne comme un léger et transparent nuage; les *Enfants à la tortue*, le *Café turc,* la *Sortie de l'école,* turbulente débandade d'une marmaille en babouches sous les yeux d'un pédagogue rébarbatif en lunettes et en turban, alerte fourmillement de bambins au minois éveillé qui gambadent, dansent, courent, se bousculent, se renversent, se ruent au mouvement et au soleil, comme des poulains échappés, et dont on croit entendre les cris



... pinx. Em Bertrault Imp. Tours E. Champollion sc.

ENFANTS TURCS AU BORD D'UNE FONTAINE

(Galerie de Chantilly.)

joyeux; les *Anes d'Orient*, la *Ronde de Smyrne*, où le peintre a poussé la verve humoristique jusqu'à la caricature; la *Scène des crochets*, où l'impassible férocité musulmane a été rendue dans toute son horreur; les *Bourreaux à la porte d'un cachot*, dont l'un surtout, sorte de demi-squelette qui ressemble à un vieux lion maigre et sans



DECAMPS

crinière, est à lui seul comme un tableau complet des mœurs barbares et du génie fataliste de l'Orient; enfin, car il faut se borner, le *Boucher turc*, une des petites toiles les plus populaires du maître et qui peut passer pour le chef-d'œuvre du métier. Jamais le charme de la couleur, l'adresse du procédé, la saveur du *ragoût* et de la *sauce* (puisque ces termes de cuisine sont usités, et se trouvent là d'ailleurs parfaitement à leur place), les beaux contrastes de l'ombre et de la lumière, la perfection des moindres détails, la magie du

coup d'œil, n'ont été poussés plus loin. Ce boucher fantastique, fumant sa pipe dans l'enfoncement obscur de sa boutique, derrière ses balances, au milieu des ustensiles de son état, se détache comme une vision nocturne et ineffaçable. Le mur blanc éblouit. On sait que Decamps est le peintre par excellence des murs blancs : il ne lui en faut pas davantage pour faire un tableau où sa merveilleuse habileté triomphe dans le rendu des moindres accidents, en y faisant sentir jusqu'à la présence du salpêtre, la dure solidité de la pierre, la sécheresse ou l'humidité du crépi.



L'ANIER (DECAMPS)

Decamps ne relève d'aucune école et n'eût pu former d'élèves. Sa peinture est toute personnelle. Sans doute elle a non seulement ses partis pris et ses procédés systématiques, mais ses recettes, dont il gardait soigneusement le secret. Il use sans cesse des ressources du clair-obscur, il abuse de l'empâtement, il emploie une gamme systématiquement restreinte, d'où sont exclus tous les tons froids. Mais l'on aurait beau étudier à fond les *ficelles* et les roueries de cet étonnant praticien ; si l'on n'a sa touche spirituelle, pleine d'énergie, de ressort et de saveur, sa dextérité de main, sa *vision* particulière, son sens du pittoresque et de l'effet, cette préoccupation constante du caractère qui touche souvent au style, on restera bien loin de son originalité et de sa puissance.

Enfermé dans son atelier comme dans un laboratoire d'alchimiste, Decamps y combinait à loisir ces précieuses mixtures qui, par mal-



LA SORTIE DE L'ÉCOLE (DECAMPS)

heur, ont subi la décomposition du temps. Mais, loin de mépriser les manières plus simples et plus larges, il les enviait. Nous savons par bien des témoignages qu'il professait une admiration toute particulière pour Ingres, dont la façon de peindre était si différente de la sienne, et qu'il reconnaissait hautement sa supériorité. M. Amaury Duval raconte, dans son livre sur l'*Atelier d'Ingres,* que, visitant à Rome, où il se trouvait pour le moment, l'atelier de Decamps, il le trouva occupé à son tableau du *Supplice des crochets.* Frappé de l'éclat et de la force de sa peinture, il l'examina de près, et l'artiste, s'apercevant de sa surprise devant les empâtements qu'il avait prodigués, lui dit :

« Ce sont des moyens. Je voudrais bien arriver au même résultat à moins de frais; mais j'ai appris tout seul, ou peu s'en faut, et je n'ai pas eu le bonheur d'avoir un maître comme le vôtre. Si je n'étais trop vieux, j'irais, je vous le jure, demander à M. Ingres ses conseils, comme un élève qui commence. Mais... j'en sais trop... ou pas assez. »

Notre école n'a pas de plus savant et de plus chaud coloriste. Il était prédestiné à devenir le peintre de l'Orient. Decamps était bien jeune lorsqu'il l'avait visité : on n'a aucun détail sur ce voyage, qu'il ne renouvela jamais, et c'est à peine s'il en dit un mot lui-même dans la biographie qu'il écrivit, sur la demande du docteur Véron, pour les *Mémoires d'un bourgeois de Paris;* mais on ne saurait douter qu'il l'eût bien vu, tant il en a rendu avec une vérité profonde sous sa fantaisie les types et l'accent! Il savait peindre, d'ailleurs, tous les pays du soleil. A la vente Narischkine (5 avril 1883), à côté des *Environs de Smyrne,* — plaine aride et crayeuse semée de quelques cyprès, de quelques térébinthes et incendiée par des rayons de feu, — il avait une *Rue de village italien,* rue accidentée, grimpant du côté de la montagne par des degrés au bas desquels se tient un petit gardeur de porcs entouré d'autres enfants, et bordée de maisons populaires à balcons et à terrasses, aux grands murs lumineux. Il ne lui en faut pas davantage, souvent il lui en faut moins encore, pour faire un tableau qui ne parle pas seulement aux yeux, qui parle à l'esprit par la poésie dont il est imprégné. Comme Rembrandt, Decamps est un magicien qui relève les sujets les plus insignifiants par le charme éclatant de la lumière ou l'attrait mystérieux du clair-obscur.



UNE BOUCHERIE EN ORIENT (DECAMPS)

Léon Belly (1827-1877) fut un artiste supérieur à sa renommée. Tous ceux qui ont suivi les expositions se rappellent ces tableaux où il nous servait l'Égypte par tranches savoureuses : sa *Dahabich traînée par des fellahs,* le *Soir,* du Salon de 1868, avec ses arbres géants si énergiquement modelés dans une tonalité chaude, embrasée par les rayons d'or du soleil couchant ; ses *Bords du Nil,* ses *Pèlerins partant pour la Mecque,* et tant d'autres où l'on dirait qu'il s'est attaché à déployer les qualités les plus diverses, tantôt la grâce et le charme, tantôt l'énergie poussée jusqu'à la crudité, la vigueur jusqu'à une sorte d'âpreté sauvage. Tel est spécialement le caractère de sa *Caravane de la Mecque,* composition hardie et savante, quoique peu faite pour séduire le regard. Sous un ciel de plomb, par une lumière lourde et écrasante, la bizarre procession s'avance droit en face du spectateur, s'allongeant à l'infini, perdant ses derniers replis au plus lointain horizon. En tête de la caravane, un pèlerin tout nu est juché sur la bosse d'un chameau, majestueux et grave, avec l'air inspiré d'un descendant du prophète. Les étendards déployés demeurent immobiles dans cette atmosphère de feu, où nul souffle ne passe. Les piétons se traînent ruisselants dans la poussière, à l'ombre maigre que projettent les flancs des chameaux. Il y a dans ces types vigoureusement accentués une forte saveur de couleur locale, à laquelle il est impossible de se méprendre. L'Orient de Belly n'est pas cet Orient factice et coquet, fait tout entier de palmiers roses sous un ciel rouge, et de gracieuses odalisques qui rêvent en regardant les mosquées blanches et les toits bleus à l'horizon ; c'est l'Orient fanatique et fangeux, croupissant dans sa fange, rongé d'insectes, dévoré de vices, ruminant le meurtre avec la prière, et toujours prêt à assassiner les chrétiens en récitant un verset du Coran.

Mais Belly ne s'était pas exclusivement cantonné dans ce domaine, et son exposition posthume a fait voir, ou rappelé à ceux qui l'avaient oublié, que cet orientaliste savait traiter les paysages de la Sologne ou de Fontainebleau tout aussi bien que ceux des bords du Nil ; qu'il était même capable d'aborder la figure humaine, et de se mesurer avec un sujet antique, en homme qui avait traversé l'atelier d'Ingres. Léon Belly était peu coté à la bourse des tableaux ; ni les marchands, ni les collectionneurs qui suivent les courants de la mode, ne le recherchaient beaucoup, car il avait plus de savoir que de savoir-faire, et il soignait plus ses œuvres que ses succès ; mais



ÉTUDE DE CHAMEAU (BELLY)

(Ce sujet, ainsi que les *Artilleurs*, de Pils, p. 299, et la statue de *Jacques-Cœur*, de Preault, p. 281, sont extraits de la revue l'*Art*.)

il n'était pas un artiste, pas un vrai connaisseur qui n'eût son talent en profonde estime. On a rarement dépassé la vigueur de touche et l'intensité du coloris qu'il savait mettre au service d'une observation exacte et d'un sentiment juste; rarement rendu avec plus d'habileté et de caractère la lumière incandescente, les types accentués des pays du soleil.

Pendant vingt ans, de 1849 à 1868, Ziem exécuta de brillantes variations sur un thème invariable. Il s'était partagé entre l'Italie et l'Orient, et spécialement entre Venise et Constantinople, le Bosphore et le grand Canal. Toutes ses vues de Stamboul et de la Corne-d'Or sont d'un tel éclat, d'un si beau ton doré, d'une palette si riche et si vaporeuse, qu'on oublie en les regardant qu'il nous a montré quarante fois le même tableau. C'est toujours avec un nouveau plaisir qu'on revoit ces vieilles connaissances. Sa palette est vraiment enchantée, et son pinceau est fée, comme la clef des contes de Perrault. Où va-t-il chercher cette poudre d'or qu'il sème d'une main prodigue sur ses toiles et qu'il fait miroiter en éblouissants reflets dans ses calmes eaux bleues? Dans quel pays des rêves a-t-il ces visions éclatantes, illuminées d'un autre soleil que celui que nous connaissons depuis notre enfance? Je ne sais, mais je crains bien que cet Orient-là n'existe que dans l'atelier de Ziem, et que Constantinople aussi bien que Venise ne soient simplement des clous auxquels il accroche ses fantaisies éblouissantes, toujours conçues à la façon d'un décor. Il ne connaît que l'ocre, le vermillon, le pourpre, l'outremer; il se préoccupe de l'éclat beaucoup plus que de la vérité. Ses toiles touchent à la fantasmagorie et font songer aux images de la lanterne magique. Mais Ziem vit toujours, quoiqu'il n'expose plus depuis quinze ans, et nous ne nous étendrons pas sur son œuvre.

Ch. Em. de Tournemine (1814-1872) est le Ziem de l'Asie Mineure. Comme lui aussi il se ressemble toujours un peu, et bon nombre de ses toiles pourraient passer pour des répétitions du même tableau avec quelques variantes. Mais tous deux auraient peut-être à alléguer pour excuse, ou au moins pour circonstance atténuante, que partout l'Orient se ressemble beaucoup à lui-même. Néanmoins l'œil de Tournemine voit avec plus de calme et de largeur. Ses toiles ont une sérénité qui manque aux visions fantasmagoriques de Ziem.



ÉLÉPHANT ATTAQUÉ PAR DEUX LIONS (TOURNEMINE)

C'est un simplificateur, qui réduit toujours son tableau à ses éléments essentiels. Sa gamme oscille perpétuellement entre deux notes dominantes : le blanc et le bleu. L'Orient qu'il a vu et qu'il peint est toujours l'Orient dans sa splendeur, sans aucune de ses ombres ni de ses souillures, un Orient frais, coquet, paradis de lumière et de paix. Si ce n'est l'Orient vrai, c'est l'Orient idéal, l'Orient sublimé, purifié de ses scories, l'Orient tel qu'on le voit en songe après avoir entendu la musique de Félicien David, — quelque chose comme une apparition du paradis terrestre de Mahomet.

Combien de fois Tournemine nous a-t-il montré ces grands murs d'une blancheur éclatante se réfléchissant dans l'eau tranquille qui les baigne et couronnés d'un ciel bleu sans nuages! Tel est le motif élémentaire auquel il revient sans cesse, en l'agrémentant de quelque détail d'une invention discrète. C'est par cette combinaison des murailles blanches dominées par de roses minarets, des ciels d'un azur implacable, énervant, avec la limpidité des eaux pailletées de touches brillantes, qu'il arrive à l'éclat intense qui fait reconnaître chacune de ses toiles comme si elle était peinte avec un rayon de soleil en fusion. Il y ajoute parfois quelques personnages, plus souvent des animaux, et particulièrement des oiseaux pêcheurs. Même lorsque cette partie vivante est trop traitée en esquisse, le dessin en est toujours spirituel. J'ai souvenir, en particulier, de ses *Flamants et Ibis,* du Salon de 1861, et de l'effet amusant que produisaient ces étranges animaux en ponctuant la toile de leurs contorsions élégantes et de leurs tortillements exotiques.

Toutefois si le drame est rare dans l'œuvre de Tournemine, il n'en est pas tout à fait absent, comme suffirait à le prouver l'*Éléphant d'Afrique attaqué par deux lions,* qu'il envoya au Salon de 1872. L'exécution n'a rien des recherches savantes qui caractérisent celle de Decamps, mais elle est fine et transparente. Chacun de ses tableaux pris à part, abstraction faite de tous ceux qui ont précédé et suivi, est une œuvre lumineuse et charmante, qui n'éveille que des sensations heureuses.



JEAN-JOSEPH PERRAUD

Perraud (1821-1876) était né dans un très humble village du Jura, d'un paysan qui avait pu à peine lui faire donner l'éducation la plus élémentaire. Il semble que l'art aime à choisir ses prédestinés dans les plus humbles demeures. La pauvreté a été la dure institutrice de la plupart des artistes contemporains, pour ne point sortir du cadre de ce livre. C'est à sa rude école, en luttant âprement contre les difficultés de la vie et souvent contre les préjugés de la famille et l'opposition d'un père ignorant, que nous avions déjà vu se former et mûrir laborieusement David d'Angers, Barye, Simart, Flandrin, Gleyre, Millet, Chintreuil, Brascassat. Nous en

rencontrerons bientôt un nouvel exemple dans Carpeaux. Perraud eut à combattre comme eux et comme bien d'autres, et il lui fallut une grande force de volonté pour suivre sous les étreintes de la misère la vocation qu'il avait confusément entrevue dans la chaumière paternelle.

Ce fut chez un menuisier de Salins qu'il apprit à tailler le bois, et que les premières notions de l'art où il allait devenir un maître pénétrèrent dans sa tête. Venu à Lyon pour y chercher fortune, au moment où la ville inaugurait la statue de Jacquart, il entendit entre ses camarades d'atelier des discussions qui éveillèrent ses idées et ouvrirent à son ambition juvénile des horizons nouveaux. En travaillant nuit et jour avec l'infatigable ardeur de son âge, il parvint à se faire admettre à l'école des beaux-arts de la ville, et à la fin de l'année il obtenait le premier prix de sculpture.

Quelques jours après, le jeune Perraud, tout fier de ses lauriers, se promenait par les rues. Il rencontra des Italiens nomades portant en équilibre sur leur tête une planche chargée de petites figures de plâtre, et lia conversation avec eux. En apprenant son succès à l'école de Lyon, les Italiens lui conseillèrent d'aller à Paris et de concourir pour le prix de Rome. Perraud n'en avait jamais entendu parler; il se fit expliquer ce que c'était; son imagination s'enflamma, et il se dit aussitôt, avec la soudaine intuition du Corrège devant la toile de Raphaël : « Et moi aussi, j'aurai le prix de Rome! »

J'emprunte ces détails à un intéressant article de M. Charles Blanc, qui lui-même les a pris, si je ne me trompe, dans les Mémoires inédits laissés par Perraud, et dont nous souhaitons la publication, ne fût-ce que pour enseigner à nos jeunes artistes au prix de quelle patience, de quelles luttes, de quelle énergie, de quelle obstination même, un paysan sans fortune et sans instruction peut conquérir la gloire et devenir un maître; pour leur apprendre tout ce dont l'étude, la persévérance et le travail sont capables. A Paris, son premier soin avait été de s'assurer un gagne-pain en se faisant embaucher par un ébéniste. Sa pauvreté, ses manières et son langage rustiques, une figure qui n'avait rien de séduisant et où la profondeur du regard était le seul indice qui dénotât l'intelligence à un observateur attentif, le firent longtemps rebuter des maîtres à qui il se présentait. C'est à grand'peine qu'il obtint d'être admis dans l'atelier de Ramey et Dumont. En 1847, la promesse qu'il

s'était faite à lui-même se réalisait : il remportait le prix de Rome et s'évanouissait d'émotion en apprenant sa victoire.

De la villa Médicis, Perraud envoya son admirable bas-relief des *Adieux,* — qui a figuré à l'Exposition universelle de 1855, mais qui est resté enfoui depuis lors dans son atelier et que le public n'a bien connu qu'au Salon de 1877, où on le vit enfin exécuté en marbre après vingt-cinq ans d'attente, — et sa puissante et expressive figure d'*Adam.* Sa grande réputation date du Salon de 1857, où il exposa l'*Enfance de Bacchus,* ou plutôt du Salon de 1863, où l'ouvrage reparut en marbre et lui valut la médaille d'honneur. Qui ne se rappelle ce groupe charmant, composé d'un Faune assis sur un roc, les jambes croisées, soutenant des deux mains sur son épaule le jeune dieu qui lui tire une oreille et le frappe de son thyrse? Il rit des lutineries de l'enfant gâté et détourne débonnairement sa grosse tête. Quoique le caractère de sa figure soit plus moderne qu'antique, et que le type faunesque n'apparaisse guère que dans les oreilles pointues, M. Perraud a montré dans la conception et l'exécution du sujet un goût à la fois naïf et savant, formé par l'étude assidue des chefs-d'œuvre grecs. La pondération des lignes très mouvementées du groupe, l'expression malicieuse et mutine du petit Bacchus, la vérité parfaite de sa pose, la forte et nerveuse élégance déployée par l'artiste dans le torse du satyre, dans ses jambes, dans tous les détails de ce corps musculeux traité avec une science anatomique que relève le sentiment du beau, enfin je ne sais quel souffle de sérénité, de vie et de jeunesse qui enveloppe la composition comme d'une atmosphère lumineuse, tout en fait une des œuvres contemporaines où le culte de la forme et celui de l'idéal, tel que l'entendait la Grèce, s'unissent et s'équilibrent le mieux.

Nous ne suivrons plus maintenant pas à pas la carrière de Perraud. Après l'*Enfance de Bacchus,* il faut se rappeler pourtant sa figure du *Désespoir* (*Ahi! null' altro che pianto al mondo*), d'une expression plutôt mélancolique que désespérée, qui, exposée d'abord en plâtre au Salon de 1861, lui valut pour la seconde fois la médaille d'honneur quand elle revint en marbre au Salon de 1869. Le *Désespoir* est un morceau d'une exécution irréprochable : les bras, le torse, la ligne du dos, sont traités avec une correction et une science parfaites, qui les rendent dignes de servir de modèles aux élèves studieux. Ce sont là ses chefs-d'œuvre, ceux qui assurent

l'honneur et la durée de son nom. M. Charles Blanc nous apprend que le *Désespoir* fut inspiré à Perraud par une douleur personnelle. Comme Gœthe, qui se consolait de ses chagrins en en faisant des poèmes; comme Talma mourant, qui s'écriait tout à coup en voyant dans une glace ses joues amaigries et tombantes : « Quel beau Tibère je ferais avec cette figure-là ! » Perraud, accablé d'un coup cruel, se replia un jour sur lui-même et eut tout à coup l'idée de fixer par son art l'attitude pleine de sombre affaissement qu'il avait gardée pendant des journées entières.

Il a été moins heureux dans le groupe colossal qui décore la grande avenue du Luxembourg, et qui s'appelle le *Jour,* on ne sait trop pourquoi : la déviation de son projet primitif s'y est traduite par un désaccord entre les deux figures, par un manque d'équilibre et d'harmonie que ne rachète point suffisamment la mâle beauté du vigoureux moissonneur dont il avait rêvé d'abord de faire un Hercule. Il fut moins heureux encore dans sa *Galatée,* du Salon de 1873, statue d'un modelé sec et maigre, d'une expression banale, d'une attitude heurtée et pourtant insignifiante, qui ne dit absolument rien, ni aux yeux ni à l'esprit. Est-ce la Galatée de Pygmalion ? N'est-ce pas plutôt celle de Polyphème? On se le demande, sans qu'aucun détail précis permette une réponse certaine. La finesse du torse est la seule *marque de fabrique* où l'on puisse reconnaître le talent de Perraud, de sorte qu'il faudrait commencer par couper à sa Néréide la tête et les jambes, — une tête de poupée et des jambes de danseuse, — pour la rendre digne de l'amour de Pygmalion ou d'Acis.

La plupart de ses travaux officiels. au nouveau Louvre, au palais de justice, à la Bibliothèque nationale, restent également au-dessous des œuvres que nous venons de nommer. Perraud n'a réussi non plus qu'à demi dans ses bustes. Il avait besoin de n'être gêné ni par un programme, ni par la nécessité de copier minutieusement la nature. Ce n'était pourtant pas non plus un homme d'imagination, ou du moins son imagination manquait de chaleur et de variété : c'était surtout un homme de *pratique.* A la façade du nouvel Opéra, son groupe du *Drame lyrique* a été éteint, comme ceux de MM. Guillaume et Jouffroy, par l'éclat tapageur et papillotant de la sarabande de Carpeaux. L'œuvre n'est point, du reste, une de ses meilleures : si la figure principale est bien conçue et de proportions harmonieuses, les deux personnages accessoires qui l'en-

cadrent ressemblent à de purs comparses. Ils ont été ajoutés après



ENFANCE DE BACCHUS

coup et rattachés tant bien que mal au groupe, comme, dans le *Jour,* la femme qui donne à boire au travailleur.

Ce laborieux et austère artiste, formé au grand goût de l'antiquité, et le plus savant peut-être des statuaires de notre époque, était naturellement désigné pour faire partie de l'Académie des beaux-arts. En 1865, il y succéda à Nanteuil, l'auteur, aujourd'hui fort oublié, de l'*Eurydice piquée par un serpent* qui orne le jardin du Palais-Royal.

Nous ne connaissons d'autres portraits de Perraud qu'un croquis de Pils, reproduit par plusieurs journaux artistiques, qui le montre de dos et donne de lui l'idée d'une nature rustique et d'une assez robuste enveloppe. Perraud cependant était d'une santé déplorable, et lorsqu'il est mort d'une attaque de paralysie, à peine âgé de cinquante-six ans, il y avait assez longtemps déjà que la maladie et la tristesse avaient usé, pour ainsi dire, tous les ressorts de son être.



LOUIS HAMON

Hamon était né en 1821; il avait débuté en 1848, mais sans réussir à se faire remarquer dans la cohue. Son premier succès est de 1851, où il obtint une médaille à l'Exposition de Londres pour un coffret en émail qu'il avait décoré de compositions charmantes, et qu'on vit reparaître, avec plusieurs autres vases de lui, à notre Exposition universelle de 1855. Il avait passé quelques années à la manufacture de Sèvres, et c'est une indication qu'il ne faut pas négliger dans l'appréciation de son talent : elle aide à en comprendre la physionomie générale, la grâce un peu mignarde, les tendances allégoriques; elle explique surtout la pâleur générale de son œuvre par l'habitude qu'il avait dû prendre de chercher les tons les plus convenables pour la porcelaine et les mieux faits pour supporter la cuisson.

Il se fit remarquer dès 1853 par la *Comédie humaine*, composition un peu alambiquée, mais pleine de détails exquis ou piquants.

Sa renommée populaire date du Salon de 1853, où il exposa la délicieuse idylle qu'on dirait inspirée par Théocrite : *Ma sœur n'y est pas.* Tout le monde connaît, au moins par la gravure, ce tableau charmant, popularisé sous toutes les formes, où l'on voit un jeune garçon apportant des tourterelles dans une cage à une jeune fille qui s'est accroupie derrière son petit frère et sa petite sœur, et que ceux-ci dérobent de leur mieux à son regard. Le tableau n'est pas irréprochable ; sans parler de la couleur, qui est terne, on voudrait au jeune garçon des formes moins lourdes et une tête plus intelligente ; mais la grâce de l'ensemble, la fraîcheur de l'idée, la ravissante naïveté des deux enfants dans les précautions innocentes qu'ils prennent pour cacher leur sœur font largement oublier ces légers défauts.

En 1855, il affermit sa réputation avec *Ce n'est pas moi*, la *Gardeuse d'enfants* et surtout les *Orphelins.* Jamais Hamon n'avait été mieux inspiré : le petit enfant grimpé sur un tabouret et qui, avec une tige de fleur des champs détachée du bouquet voisin, chatouille délicatement la joue de sa grande sœur, endormie dans les larmes et le travail, pour rire de son réveil, est une trouvaille heureuse : le bambin est d'une malice et en même temps d'une candeur adorables. A la finesse et à la grâce piquante des détails se mêle une pointe de sentiment qui les relève.

Au retour d'un voyage en Orient qui n'avait modifié en rien sa manière et ne paraît même pas lui avoir fourni un seul motif nouveau, Hamon envoya au Salon de 1857 jusqu'à dix toiles, toutes dans ce genre qui habille l'antiquité à la Pompadour et traduit les types grecs en une langue jolie, mignarde et précieuse, comme Dorat eût pu traduire Hésiode. Si les *Ricochets*, la *Jeune fille arrosant des fleurs*, la *Femme aux bouquets*, surtout la *Boutique à quatre sous*, eussent été des débuts, ils auraient charmé sans doute par leur grâce ingénieuse et un peu maniérée, et la critique eût désarmé devant de si aimables défauts. Mais on commençait à connaître par cœur tous ses types, avec leurs attitudes et leurs gestes, et ces jolies idylles dont la pseudo-naïveté s'alambiquait chaque jour davantage. Dessin rond, d'une élégance fade et molle, couleur poudroyante, grisâtre, effacée, qui ressemblait à un pastel voilé par le temps, la peinture de Hamon semblait avoir contracté la chlorose. Découragé peut-être par la légitime sévérité de la critique, il n'envoya au Salon suivant qu'une seule toile : l'*Amour en visite.* Ce petit



« MA SŒUR N'Y EST PAS »

drôle a un aspect à la fois rusé et candide qui n'est point déplaisant, et il est plus solidement peint. Au Salon de 1861 surtout, la peinture de Hamon sembla définitivement guérie de ses pâles couleurs. Rien de plus joli et d'une grâce plus délicate que la *Tutelle* et la *Volière*. La *Sœur aînée* serait tout à fait charmante si les faces des enfants n'étaient trop bouffies, et si le peintre n'avait, dans les fonds, abusé du violet, qui est une couleur lourde.

L'*Escamoteur* est une sorte de rébus à prétentions symboliques et allégoriques, fait pour servir de pendant à la *Comédie humaine* du même artiste. Hamon s'est creusé la tête pour donner à cette agréable scène de genre une apparence de philosophie. Quant à moi, j'avoue que je ne distingue pas très bien. Mais, abstraction faite de cette ambition mal justifiée, et si l'on consent aussi à passer l'éponge sur les incohérences et les puérilités d'un style qui cherche à faire de l'antique avec du moderne et du moderne avec de l'antique, il reste une composition ingénieuse, amusante, d'un agencement heureux, d'un ton solide, quoique toujours dans une gamme de convention.

L'escamoteur au feutre gris orné d'un grand plumet et au poignard de bois passé dans la ceinture, s'appuyant d'une main sur la petite table où grimace un diable *horrificque* échappé de sa boîte, est excellent de pose, de type et d'expression. Tout en montrant à l'honorable assistance la muscade qu'il vient d'escamoter, serrée délicatement entre le pouce et l'index de la main droite, il suit d'un œil anxieux sa robuste commère, qui fait le tour de l'assemblée en tendant un tambour de basque, et cherche, par un redoublement d'éloquence et de belle humeur, à retenir la foule à ce moment décisif. L'escamoteuse est une espèce de virago d'une réalité formidable, dont Hamon a dû étudier le type sous la tente nomade de quelque saltimbanque de la dernière catégorie. Coiffée d'une marmotte jaune que traverse, sur la nuque, une longue aiguille à tricoter, charnue, carrée, massive, elle retrousse sa robe par un mouvement qui est tout un poème, en tournant derrière elle un regard méprisant sur les lâches spectateurs qui s'éloignent avec des airs distraits. Assurément cela n'est pas d'un style aussi grand ni d'un symbolisme aussi élevé que l'*Image de la vie humaine,* du Poussin; mais c'est bien aussi noble, il faut en convenir, qu'un Jan Steen ou qu'un Teniers. Et d'ailleurs il y a le néo-grec qui sauve tout, ne l'oubliez pas. Si les spectateurs étaient en souliers, ce serait du réalisme; mais ils sont en babouches et en sandales, et c'est du néo-grec !



LES ORPHELINS

Après une courte abstention, il reparut à l'Exposition de 1864, avec deux tableaux. L'*Aurore* est une jolie fillette, gentiment perchée sur la feuille d'un végétal qui ne plie même pas sous son poids, comme la Camille de Virgile sur la cime des blés. Elle boit la rosée du matin dans la corolle d'une fleur, avec une petite mine que je la soupçonne d'avoir répétée devant son miroir. Pourquoi Hamon a-t-il solennellement daté de Rome cette aimable fantaisie, qui n'offre aucune parenté avec les *Stances* de Raphaël? Il y a toujours un coin de prétention qui gâte ses marivaudages; il est vrai que sans cela ce ne seraient pas des marivaudages. La prétention de son autre toile, c'est le titre : l'*Imitateur un jour de fiançailles*. Il s'agit tout simplement d'un enfant qui a imaginé de plumer et de pendre des serins, à l'instar des volailles de la cuisinière, et que sa mère-grand tance vertement pour ce plagiat étourdi. Ne dirait-on pas une allégorie satirique à l'adresse des roués ingénus de sa propre école?

En 1866, Hamon est pris d'une ambition plus haute. Il cherche à rompre les chaînes de fleurs de la mythologie galante et du symbolisme mignard, pour s'élever jusqu'à la grande peinture, et il envoie d'Italie, où il résidait alors depuis quelques années, les *Muses à Pompéi*. Mais que font les Muses sur les ruines de la ville engloutie par le Vésuve? Il est bien difficile de le deviner, et l'auteur seul eût pu nous donner le mot de cette charade, si toutefois elle en a un. L'esprit de Hamon est un livre qui a besoin de notes, mais le texte n'offre pas toujours assez d'intérêt pour qu'on tienne beaucoup à en percer les mystères. C'est justement le cas de ce tableau, — vision indécise, vaguement entrevue dans les brouillards du rêve. Parmi les Muses de Hamon, deux ou trois sont de gracieuses filles, que je reconnais pour les avoir vues dévidant un peloton de fil, arrosant des tulipes et buvant la rosée dans le calice des fleurs, avant que le pasteur de ce joli troupeau les eût promues à la dignité de Muses. L'une d'elles surtout dessine, à la gauche du spectateur, un profil charmant et fin. Mais rien de plus disgracieux que le vol de celles qui prennent leur essor, et de plus lourd, sous sa légèreté apparente, que la composition tout entière. La pluie de cendres qui engloutit Pompéi semble flotter encore dans l'atmosphère, et si l'on ne connaissait de longue date l'amour de Hamon pour le gris, on serait tenté de voir dans la note dominante du tableau un abus par trop ingénieux de la couleur locale.



L'ESCAMOTEUR

A cette date, bien qu'âgé de quarante-cinq ans à peine, Hamon était déjà non seulement alourdi, mais visiblement épuisé. L'Exposition universelle de 1867 ne vit de lui qu'une toile nouvelle sans importance, puis jusqu'à sa mort il ne sortit plus de sa torpeur qu'une seule fois, pour envoyer au Salon de 1873 le *Triste rivage: l'Amour console Ophélie.* Hélas! il ne s'était pas du tout retrempé à Rome, et, malgré son désir de souhaiter la bienvenue à ce revenant, la critique ne put tuer le veau gras en son honneur. Sa Muse anémique n'avait plus que le souffle, et, en nous entraînant dans le royaume des ombres, il semblait avoir voulu choisir le seul domaine qui lui convînt désormais.

Depuis les jours de la *Comédie humaine,* Hamon n'avait pas exposé un rébus aussi compliqué. Derrière la couche d'Ophélie, que console un joli petit Amour mignard et joufflu, se presse une cohue d'ombres, où chaque personnage est une allégorie et où chaque groupe demanderait plusieurs pages de commentaires. On y voit la figure du Dante, celle d'Ingres, celle d'un roi coiffé du diadème, celle d'un enfant porté dans les bras d'une nourrice et mordant à même dans une orange, qui a toute la valeur d'un symbole. Ces figures, vaguement dessinées d'une main molle et lymphatique, formulées à peine dans une tonalité blonde, grisâtre, effacée, sont bouffies et boursouflées comme si elles sortaient de l'eau. La noyade d'Ophélie a déteint sur la scène. Regardez particulièrement les deux femmes assises au pied de son lit funèbre : ce sont des baudruches qu'il suffirait d'une piqûre d'épingle pour dégonfler, et l'une d'elles surtout est propriétaire d'un certain bras droit dont elle essaye en vain de dissimuler le maladif gonflement.

Hamon a plusieurs fois réalisé le problème de faire des tableaux sans dessin et sans couleur, ou du moins avec un fantôme de dessin marié à une ombre de couleur. Il avait pris la tête de la petite école néo-grecque, désertée par Gérôme; mais le maniérisme, l'afféterie, le précieux, le contourné, le quintessencié, l'alambiqué s'accentuaient de plus en plus dans ses compositions, et en même temps son dessin devenait de plus en plus lâché, son modelé de plus en plus mou et rond; ses figures de femmes et d'enfants tournaient à la poupée de porcelaine.

Il lui reste, malgré tout, un sentiment de la grâce et de l'élégance qui est bien à lui, une physionomie personnelle qui le fait reconnaître du premier coup, un charme et une poésie un peu mièvres,

mais incontestables, et auxquels les plus moroses auraient peine à se dérober. Il en est bien peu qui aient su mieux allier qu'il ne l'a fait dans ses bons tableaux, surtout dans ses premiers, l'enjouement et l'esprit à la naïveté, ou du moins au semblant de la naïveté. On peut plaire avec les pâles couleurs. Il en est de la peinture de Hamon comme de ces jeunes filles anémiques et chlorotiques dont la faiblesse elle-même est, pour ainsi dire, une séduction de plus. La poussière grise et blonde qu'il semble prendre aux ailes d'un papillon pour l'éparpiller sur la toile, n'est pas sans un attrait délicat : on dirait qu'elle va s'envoler et s'évanouir à la façon d'un rêve. Quelques-uns de ses tableaux resteront comme les échantillons d'un art aimable et fin, qui touche à la perfection du joli. Mais que cela est fragile et paraît peu propre à résister au rude souffle du temps!



CHARLES MARCHAL

Le 6 avril 1877, Paris apprit avec stupeur que le peintre Charles Marchal venait de se tuer d'un coup de revolver. Pour le public, rien n'était plus inattendu que cette mort. De pareilles catastrophes ne sont pourtant pas très rares dans le monde artistique, où la sensibilité nerveuse est souvent poussée jusqu'à un degré voisin de la folie. Qu'il nous suffise de rappeler en ce siècle les noms de Mlle Mayer, de Gros, de Léopold Robert, d'Antonin Moyne. Trois années avant Charles Marchal, le peintre Tassaërt, tombé dans une misère profonde, réduit à vivre oublié et inconnu dans une chambre de chiffonnier à dix francs par mois, s'était également suicidé. Chose étrange, et qui semble dénoter une véritable obsession, Tas-

saërt était revenu dix fois, dans ses compositions, au triste sujet que sa propre mort a grossi d'un chapitre de plus. C'était un artiste d'un très grand talent, et quelques-uns de ses ouvrages ne seraient pas indignes de prendre place à côté de ceux de Prudhon, dont ils ont l'expression, l'harmonie, la grâce, même en leur tristesse souvent navrante, comme on peut le voir dans la *Famille malheureuse,* qu'il exposa en 1850 et qui est au musée du Luxembourg. Mais du moins il n'avait pas désespéré aussi vite que Marchal, car il avait près de soixante-quatorze ans, et le genre de vie qu'il menait dénotait un cerveau depuis longtemps troublé.

Marchal avait à peine quarante et un ans, et il avait exposé encore au dernier Salon. Il s'était fait un renom presque populaire avec quelques tableaux aimables, d'un sincère accent de nature, d'une poésie familière, d'un réalisme naïf et discrètement sentimental, surtout avec ses idylles alsaciennes, à la saveur fine et franche : la *Foire aux servantes* et le *Choral de Luther.*

Peu de peintres contemporains avaient vu leurs œuvres plus souvent vulgarisées que les siennes par la gravure et la photographie. La critique n'avait jamais eu pour son talent, plus aimable que profond, les rigueurs qu'elle témoigne si souvent à des artistes d'une essence bien supérieure. Il y avait entre cette carrière, qui semblait toujours heureuse, et cette fin si lugubre, un contraste qu'on ne s'expliquait pas.

Charles Marchal avait commencé à se faire connaître en 1857 par la *Fête de la mère,* une idylle rustique et touchante où l'on voit un ouvrier aux bras musculeux embrasser sa vieille mère en cachant un bouquet derrière son dos : la facture était rugueuse, comme si l'artiste eût voulu la mettre en harmonie avec ses personnages. Son succès continua au Salon suivant, avec le *Frileux* et le *Dernier baiser.* Mais il se prononça surtout lorsqu'il revint d'une excursion en Alsace, rapportant toute une série de scènes si profondément marquées de couleur locale, que nous avons tous pris pendant longtemps pour un Alsacien cet artiste né et grandi à Paris. Ce n'est pas que la série ait été bien longue : elle ne comprend même guère que trois ou quatre tableaux, échelonnés de Salon en Salon ; ils ont suffi pour établir sa renommée.

Ce fut d'abord, en 1861, l'*Intérieur de cabaret,* franche peinture d'un jour de fête chez les gars de Bouxwiller, réunis pour boire de la bière, chanter et se battre. Puis vint le *Choral de Luther,* char-

mant tableau de genre, auquel on ne peut guère reprocher qu'un



KATHERINA

certain abus de glacis. Il y a dans cette marche de jeunes garçons et de jeunes filles de l'Alsace une vérité, une naïveté, une grâce

rustique et décente, une fraîcheur d'idylle printanière, qui charment le regard et l'esprit. Les premières vapeurs de l'aube baignent de leur blonde et transparente harmonie la *théorie* champêtre, ouverte par les petites filles à la cornette rouge décorée du papillon noir, et fermée par les gars à gilet rouge et à bonnet fourré.

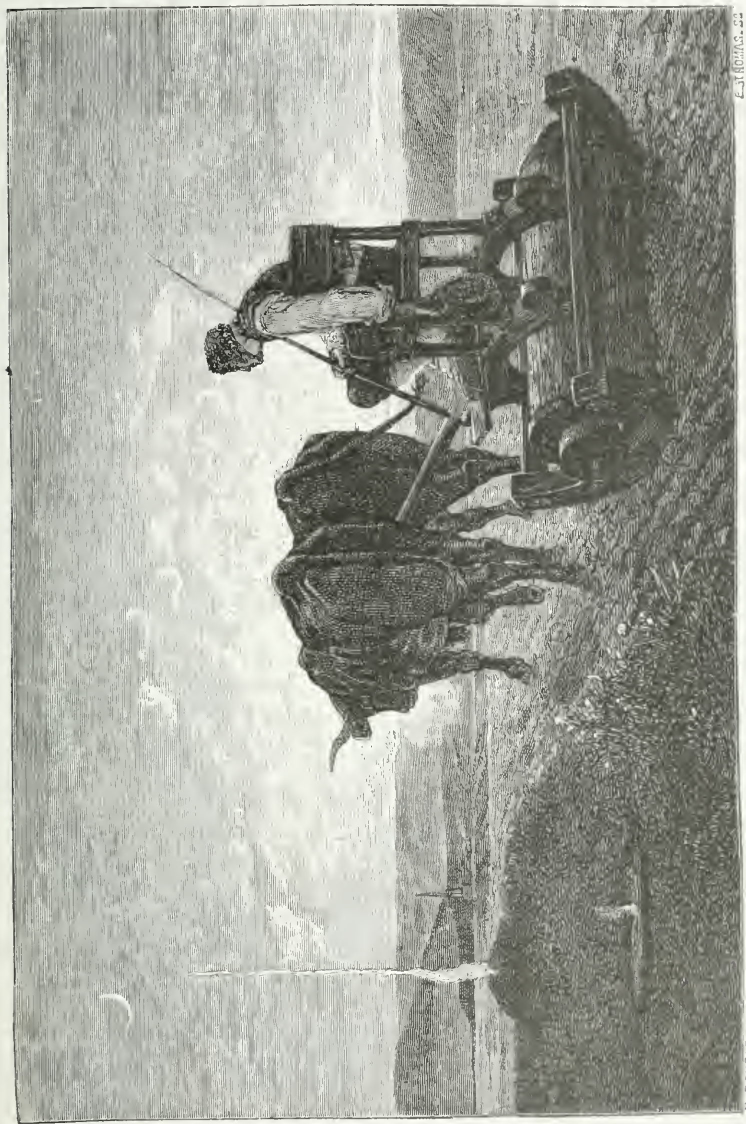
La *Foire aux servantes* eut peut-être plus de succès encore, et les journaux illustrés se jetèrent avec empressement sur cette jolie scène champêtre, où de graves et importants bourgeois coiffés de peau de loutre passent en revue de fortes filles aux bras rouges, non sans pincer quelque menton au passage. Il y a surtout, au premier plan, une oie qui court droit au spectateur avec un dandinement effarouché, accompagné d'un gloussement éperdu que j'entends d'ici. Ah ! quelle oie ! C'est tout un poème, et maudit soit le Philistin qui aura la cruauté de la mettre à la broche !

Tout en applaudissant, la critique crut voir dans cette nouvelle récidive, d'autant plus que chacun de ces trois tableaux n'avait été accompagné d'aucun autre, une certaine paresse d'esprit, une tendance à s'immobiliser dans un domaine un peu étroit. Les plus nerveux firent entendre quelques légères épigrammes. — « Décidément, disait l'un, M. Marchal est le Raphaël de Bouxwiller. La modestie de cet idéal prouve une âme peu tourmentée d'aspirations orageuses. Mais, si M. Marchal voulait m'en croire, l'année prochaine il passerait aux Lorrains ou aux Francs-Comtois. Puisse-t-il excuser l'audace de ce conseil ! » — Cela n'était pas bien méchant.

Marchal retrouva son succès de 1863 et de 1864, et même le dépassa encore au Salon de 1868.

« Le héros de la salle M, écrivions-nous alors, peut-être même de tout le Salon, celui vers qui vont à la fois les sourires de la critique et les empressements de la foule, c'est M. Charles Marchal. Il faut percer une triple barrière de spectateurs pour arriver jusqu'à lui. Qu'a-t-il donc exposé ? Quelle est cette œuvre éclatante qui rallie tous les passants dans une admiration commune ? Tout simplement deux figures isolées de jeunes femmes qu'au premier abord on pourrait croire peintes par Toulmouche et habillées par Dubufe. Il est vrai qu'un second coup d'œil y révèle des qualités plus fortes. Sous l'agrément mondain qui séduit les dames, se cache une science digne d'arrêter les connaisseurs. Avec autant d'élégance, M. Charles Marchal a plus de distinction et de fermeté. Sa facture est aussi serrée et plus franche que celle de M. Alfred Stevens lui-même.

« L'une de ces femmes, c'est *Pénélope :* debout près de son métier, en robe de soie grise, elle pousse activement l'aiguille, fixant sur sa tapisserie un regard limpide que ne trouble aucune



LE SOIR, SOUVENIR D'ALSACE

pensée étrangère. L'autre, c'est *Phryné :* une robe de velours noir, décolletée savamment, fait valoir la blancheur de sa peau, et laisse passer un bras nu, d'une grosseur peut-être excessive : elle se retourne, en relevant à demi le bas de sa robe, qui montre, sous le jupon à dentelles, une cheville fine et un pied mignon. Voilà

l'antithèse : elle s'accuse clairement, mais dans une mesure discrète et juste. Je sais gré à M. Marchal du goût délicat avec lequel il a indiqué sa pensée, en glissant au lieu d'appuyer : c'est encore là de l'art. On voit que je ne ménage point les éloges à l'artiste ; pourtant je ne puis m'empêcher de croire et de dire qu'il y a une disproportion évidente entre la juste valeur de ce très joli tableau de chevalet, qui n'a coûté à l'auteur nul grand travail d'invention ou de composition, et l'enthousiasme ou plutôt l'engouement qu'il excite. »

Marchal ne devait plus retrouver une pareille fortune, ni avec l'*Alsace,* ni avec le *Soir* et le *Matin,* encore deux souvenirs de la province perdue, mais où le côté alsacien s'efface devant le côté champêtre ; ni avec la *Proie,* ni avec le *Premier pas.* Néanmoins son talent agréable ne semblait pas décliner, et il ne venait à l'esprit de personne qu'il pût considérer sa carrière comme finie. Il menait une vie joyeuse et facile ; jusqu'à la dernière minute, on ne le vit jamais que le rire aux lèvres, le cœur sur la main et la main ouverte. Rien dans sa santé florissante, dans sa robuste allure, dans sa cordialité joviale et sa belle humeur, ne permettait de prévoir un tragique événement, qu'aucune de ses paroles n'avait, d'ailleurs, laissé soupçonner à personne. On l'avait médaillé trois fois, on l'eût sans doute prochainement décoré ; le public s'étonnait volontiers qu'il ne le fût pas encore. Comment donc expliquer ce suicide dont la nouvelle, tout d'abord, produisit l'effet d'une mystification funèbre sur ceux qui le connaissaient ? Comment ce type du succès facile, de l'insouciance légère, a-t-il fini par se loger une balle dans la tête ? La mort de Marchal est un nouvel exemple de tout ce que, dans l'existence fiévreuse de Paris et dans les luttes dévorantes de l'art, il peut se cacher de trouble, d'angoisse, de désespoir, sous les dehors les plus enviables ; elle prouve à quel point les âmes dépourvues de foi se sentent désarmées contre des mécomptes et des douleurs que de plus faibles en apparence ont appris à supporter plus virilement.

On a dit que Marchal sentait avec chagrin la popularité s'éloigner de lui pour choisir, parmi de plus jeunes, de nouveaux favoris ; que, malgré les complaisances de la critique et même une certaine curiosité de la foule, encore habituée à son nom et séduite d'ailleurs par l'intérêt anecdotique de ses sujets, il avait considéré ses dernières expositions comme des échecs ; qu'il éprouvait une difficulté

croissante à vendre avantageusement ses tableaux. Cet enfant gâté de la camaraderie, longtemps poussé par tous les vents favorables, n'avait pu supporter de se voir réduit à ses propres forces, sentant bien qu'elles n'étaient point à la hauteur de son rôle, et qu'il n'avait pas assez de fond pour soutenir une réputation soufflée et surfaite. Dans une lettre publiée après sa mort, lui-même exposait à un ami que la faillite d'un marchand de tableaux le laissait sans ressources, au moment où il se trouvait irrémédiablement frappé par une maladie d'yeux, dont les premières atteintes s'étaient fait sentir à lui depuis quelques années déjà. Mais, après toutes ces explications, ce qui reste de plus clair dans le cas du peintre Marchal, c'est encore la funeste influence de cette *mal'aria* morale dont les ravages se multiplient au milieu de nous.

D'autres artistes, et de plus grands que lui, avaient bien autrement lutté et souffert, et dans ce long martyrologe, si souvent dressé, Marchal, soutenu par de chaudes et puissantes amitiés, encouragé et reçu par la princesse Mathilde, allant installer son chevalet à Nohant, chez George Sand, et qui, dès le premier jour, avait vu sa bienvenue lui rire dans tous les yeux, aurait à grand'peine le droit de figurer au dernier rang. Il a prouvé une fois de plus que, suivant la belle définition de Lacordaire, le suicide est le courage des âmes pusillanimes.

La lettre publiée dans les journaux, où le peintre de *Pénélope et Phryné* décrivait son découragement et annonçait son acte de désespoir, était adressée à M. Paul Brébant, le célèbre *restaurateur* des lettres et des arts, celui en l'honneur duquel une petite société de gourmets, appartenant tous à la haute science, à l'érudition, à la littérature, à l'Institut même, a fait frapper, en 1871, une médaille *patriotique,* en reconnaissance d'avoir toujours trouvé chez lui, même aux moments les plus durs du siège de Paris, un dîner confortable. La mort de ce malheureux Marchal a fourni matière à plusieurs de ces rapprochements bizarres, où les anciens eussent vu des jeux de la Destinée. M. Alexandre Dumas, qui conduisait le deuil avec M. Meissonier, a-t-il songé, derrière le cercueil de son ami, qu'il lui dédiait, neuf ans à peine auparavant, l'une de ses comédies, et laquelle? la *Question d'argent!* — S'est-il rappelé tout ce qu'il lui disait dans cette longue et étincelante préface, dont chaque phrase et chaque mot, relus sur le tombeau de Marchal, ressemblent à une ironie poussée à outrance :

Tu es resté jeune de corps, de cœur et d'esprit. Ton intelligence et ton talent ont grandi sans dépouiller ta jeunesse et sans altérer ta bonne humeur. Ta robuste nature vit en intimité avec tous les éléments, en camaraderie avec toutes les choses. Tu parcours l'existence comme un lion parcourt la plaine, sûr de ta force, ferme sur tes jarrets, le nez au vent, l'œil ouvert aux quatre coins du ciel. Tu n'as pas cette philosophie acquise dans l'expérimentation et l'étude des hommes, qui épuise le corps, qui ride le front, qui appauvrit le sang, jusqu'à ce qu'elle ait renouvelé l'âme; tu as ce calme souriant des organisations en équilibre, qui peuvent se projeter incessamment au dehors, parce qu'elles se reprennent et se reconstituent immédiatement dans tout ce qui les entoure. Les malheurs et les méchants les attaquent sans les entamer; elles sont semblables à ces rochers de granit que la mer couvre, pendant la tempête, de ses vagues furieuses, qu'elle croit noyer, qu'elle lave, et qui reparaissent ensuite au soleil plus polis et plus luisants. Garde-toi donc tel que tu es le plus longtemps possible. Ta santé est un si bel exemple! et que de consolations pour ceux qui te connaissent, rien que dans le spectacle de ta gaieté!

Dans cette préface, M. Dumas rappelle encore à son ami le bonheur de leur jeunesse alerte, insouciante, un peu folle, où celui-ci n'ouvrait jamais sa porte sans lui demander : « Es-tu toujours complètement heureux? » et recevait cette invariable réponse : « Complètement. » — « C'est le soleil de ces jours-là, ajoute-t-il avec un éclair de mélancolie, que Josué aurait dû arrêter. Il n'a renouvelé ce miracle que pour toi. » Les miracles de ce genre ne durent pas toujours, comme on voit. Ah! monsieur Dumas, quel beau sujet de comédie philosophique il y aurait là pour un esprit comme le vôtre!



JEAN-BAPTISTE CARPEAUX

Né à Valenciennes, le 14 mai 1827, dans la condition la plus humble, Carpeaux a grandi par son seul mérite. A seize ans, il suivait les cours d'une école gratuite de dessin, et faisait du métier pour gagner son pain de chaque jour. La richesse et la verve de son tempérament artistique ne tardèrent pas à frapper ses maîtres. De très bonne heure il eut le sentiment et le don de la vie, qui est le caractère dominant de ses œuvres.

Rude fut son premier professeur. Il y avait plus d'un point de contact entre l'élève et le maître : si Carpeaux n'a jamais atteint au souffle et à l'élan héroïques qui respirent dans l'admirable bas-relief de l'Arc de triomphe, on peut dire du moins que, depuis Rude, personne n'a su mieux que lui donner à la sculpture le feu et

le mouvement, réchauffer la froideur du marbre, y faire courir le sang sous la chair et les frémissements sur la peau.

François Rude soufflait sur la pierre et le marbre, comme Ézéchiel sur les ossements inanimés, et la pierre et le marbre respiraient, marchaient et criaient. Y a-t-il, dans toute la sculpture française, une autre figure pareille à cette figure ailée qui plane sur le groupe des soldats du *Départ,* courant et volant à la fois, une main levée, l'épée dans l'autre, clamant le refrain de la *Marseillaise,* car on l'entend, et secouant des flammes? Rude n'avait pas seulement la force, il avait aussi la grâce. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à regarder son *Louis XIII enfant* et son *Mercure.* A défaut de l'original, qui a péri dans l'incendie de l'Opéra, il suffit parfaitement d'une réduction comme celle du cabinet de M. Thiers, qui figurait à l'Exposition du Palais-Bourbon en 1874. Svelte, souple, aérien, Mercure s'est arrêté un moment pour rattacher sa talonnière, prêt à reprendre son vol, et son corps gracieux, tout frémissant de jeunesse et de vie, enchante le regard par le rythme harmonieux de ses lignes. Quant au Louis XIII, commandé en 1843 à l'artiste par la pieuse gratitude du duc de Luynes envers le bienfaiteur de sa famille, quel mélange de grâce juvénile, d'élégance aristocratique et de fierté cavalière dans ce rare morceau, d'argent pour la matière, d'or pour le travail! Quelle crânerie naïve dans la tournure, et quel heureux choix d'ajustements! On peut dire de Rude, de ce sculpteur inégal, qui s'éleva si haut et tomba parfois si bas, ce que Molière disait de Corneille : lui aussi il avait son petit génie, qui tantôt lui parlait à l'oreille et dirigeait sa main, tantôt se retirait malignement à l'écart pour voir comment il se tirerait d'affaire tout seul. Quand il était soufflé par le lutin, Rude faisait le *Mercure,* le *Louis XIII,* la *Marseillaise* de l'Arc de triomphe, et quand le lutin l'abandonnait à lui-même, il faisait la *Jeanne d'Arc* du Luxembourg et le *Maréchal Ney* de l'avenue de l'Observatoire.

Le second professeur fut Duret, qui imposa la discipline d'un enseignement sévère à ce tempérament emporté, et sut contenir par le contrepoids du style et du goût une nature que tous ses instincts entraînaient vers l'expression heurtée et fiévreuse. Francisque Duret, l'auteur du *Mercure inventeur de la lyre,* du *Jeune pêcheur dansant la tarentelle,* du *Danseur napolitain,* la plus populaire de toutes ses œuvres, du *Vendangeur improvisant sur un sujet comique,* du


WATTEAU.

fronton du nouveau Louvre, des deux *Vieillards* qui veillent au seuil du tombeau de Napoléon, était l'homme de la correction, de la réflexion et de la conscience. La certitude de son exécution égalait la sûreté de son goût; à force d'élégance nerveuse, de distinction ,de grâce précise et fine, il élevait des sujets de genre à la dignité de sujets de grand style. Artiste studieux, érudit et lettré, plein de respect pour la tradition, même en la renouvelant, il s'efforçait de joindre toujours la noblesse à la vérité.

Parfois Carpeaux essayait de secouer le joug; il avait des velléités de révolte et brisait avec colère la maquette critiquée; mais la réflexion le ramenait vers ce guide sage et sûr, qui ne voulait que régler sa fougue sans la détruire, et auquel il dut sans doute de pouvoir conquérir le prix de Rome avec une œuvre d'une physionomie classique et calme.

Une fois cette barrière franchie, le *vieil homme* (Carpeaux avait vingt-sept ans) reprit le dessus et se donna carrière. A Rome, il inquiéta son directeur et l'Institut, gardien vigilant de la tradition, par ses allures indépendantes. Il étudiait à sa guise, sans se préoccuper de suivre les routes tracées et d'obéir aux règlements. Il négligeait les envois d'obligation, et il fallut une énergique insistance pour le rappeler à l'ordre. Quoiqu'il eût obtenu le prix de Rome en 1854, c'est en 1859 seulement que son nom commença à se révéler, grâce au charmant *Pêcheur napolitain à la coquille,* qu'on revit encore en marbre au Salon suivant, après l'avoir d'abord vu en bronze, et qui, sous toutes les formes, séduisit le public et la critique par la grâce familière et vivante de l'attitude, par la vérité du type et le naturel étonnant de l'expression. L'enfant accroupi approche de son oreille un de ces coquillages qui portent en eux le murmure lointain de la mer, et il écoute avec une physionomie pétillante de bonheur et de joie. Rien de plus heureux que le torse et de plus gracieux que l'expression du visage. Le bronze semble s'être assoupli entre les mains de Carpeaux, et avoir pris toute la délicatesse du marbre le plus fin. On peut dire que le *Jeune pêcheur* fit école, et qu'il donna naissance à cette multitude d'éphèbes jouant à la toupie ou au cerceau, agaçant un lézard ou une tortue, que nous voyons maintenant encore chaque année au Salon.

Après cette idylle, Carpeaux révéla son talent sous une nouvelle face, en 1862, par le groupe colossal d'*Ugolin.* De la sculpture de



UGOLIN

genre il montait à la sculpture héroïque, de l'idylle au drame. La double influence de Dante et de Michel-Ange, qu'il saluait comme le demi-dieu de l'art, se fait sentir dans cette œuvre, qui montra à tous qu'un nouveau sculpteur était né, un sculpteur puissant et savant à la fois, expressif, nerveux et mouvementé, de la famille des Puget, des Girardon, des Houdon et des David d'Angers. Ce groupe, exécuté avec la fougue violente de l'art florentin, dénote une largeur de conception et une science déjà très frappantes. Ugolin est assis, exténué par la faim, fou de désespoir, livide, le regard fixe et vague, crispant ses poings fermés de chaque côté de sa bouche, dans un geste que l'artiste a rendu avec une naïveté hardie. Il domine de tout le buste ses enfants serrés autour de lui et que la souffrance a déjà presque réduits à l'état de squelettes : ils agonisent en le regardant, mais il ne voit pas leurs mains tendues et il n'entend plus leurs râles de mort. L'antiquité n'eût pas admis un tel sujet dans le domaine de la sculpture : le *Laocoon* lui-même n'est qu'une idylle en regard de ce drame. Il ne faut donc pas chercher dans le groupe de Carpeaux le calme et la sérénité habituels de la statuaire; on y trouve même des lignes brusquement brisées, des détails heurtés et des exagérations. Les corps amaigris des enfants ont perdu, en se coulant en bronze, quelques-unes de ces fines nuances qu'ils avaient dans le plâtre. Mais il reste beaucoup de parties traitées avec la sûreté de main d'un maître, et, dans son aspect général, l'effet du groupe est saisissant.

Dès lors la réputation de Carpeaux était faite. C'est le moment le plus heureux de sa vie. Tout lui sourit, tout flatte son ambition. Ce fils d'un maçon, qui garda toujours dans ses manières et dans son langage quelque chose de l'atelier, même de l'atelier paternel, est reçu à la cour, où il devient le sculpteur ordinaire de la famille impériale. Il est à la mode; on lui passe ses allures excentriques et plébéiennes, on s'en amuse même; on les regarde comme l'assaisonnement naturel de son talent. Une jeune femme de naissance aristocratique, la fille d'un général de division, s'éprend du sculpteur célèbre. Nous savons trop, par les bruyantes et pénibles indiscrétions des journaux autour de sa tombe, que ce mariage ne fut pas heureux; mais il s'annonçait sous les plus brillants auspices.

On raconte que Carpeaux, un jour, à Compiègne, aborda l'empereur, non sans une nuance marquée d'embarras.

« Qu'avez-vous, monsieur Carpeaux? fit le souverain avec intérêt.

— Sire, je viens vous demander une grâce.

— Et laquelle?

— Celle de me faire baron, Sire.

— Quelle idée vous prend? Auriez-vous envie d'entrer dans la diplomatie?

— Non, Sire, mais j'ai envie d'épouser mademoiselle de M...

— Et vous croyez le titre de baron indispensable? Détrompez-vous. Quand on s'appelle Carpeaux, ce nom-là vaut tous les titres du monde. »

La réponse était sensée, et Carpeaux n'insista pas. Il eût pu citer pourtant à l'appui de sa requête d'illustres exemples parmi ses pairs : le baron Gérard, baron par la grâce de Louis XVIII; les barons Gros, Guérin, Desnoyers, barons par la grâce de Charles X; et combien d'autres encore! car il semble que ce titre de baron soit spécialement réservé aux artistes qu'on anoblit. Mais la fiancée eut sans doute l'esprit de sentir elle-même que M. le baron Carpeaux inspirerait moins de respect qu'il n'exciterait de sourires.

Je n'ai garde, d'ailleurs, de garantir l'authenticité de cette anecdote. Il s'est créé sur le compte de Carpeaux, et surtout de Carpeaux à la cour, toute une légende fort sujette à caution, car la matière se prêtait aux amplifications d'atelier, et l'imagination généralement peu scrupuleuse des chroniqueurs s'est donné pleine carrière sur un thème si facile.

A cette période de sa vie se rapportent les beaux bustes de la princesse Mathilde et de la duchesse de Mouchy; puis la statue en pied du jeune prince impérial, avec son illustre chien Néro, chanté par toutes les lyres de la cour, et qui fut, ainsi que le Brisquet du maréchal Vaillant, un des personnages quasi officiels de l'empire. Nulle part Carpeaux n'a mieux montré avec quelle dextérité et quelle agile souplesse il savait saisir la réalité sur le vif et faire palpiter la nature. A ce point de vue, ses bustes, qui sous la science du modelé offrent, pour ainsi dire, tout le feu de l'esquisse et l'*instantanéité* du premier jet, sont de véritables chefs-d'œuvre.

Citons encore, sans nous astreindre à le suivre désormais pas à pas, *la France impériale portant la lumière dans le monde,* qui décore le fronton du pavillon de Flore, et au-dessous la figure de l'épouse de Zéphyre, étalant des charmes exubérants et vigoureux

qui eussent mieux convenu, ce semble, à Cybèle, la déesse de la Terre féconde, ou à Pomone, la déesse des fruits, qu'à la reine des fleurs, — avec la guirlande de petits enfants joufflus et rieurs qui se poursuivent en jouant sur le fronton. Déjà Carpeaux préludait à ce groupe fameux de la *Danse* qui, en faisant scandale à la façade du nouvel Opéra, allait donner à la gloire de l'artiste le complément d'une popularité tapageuse. C'est le Flamand qui se montre, mais avec une furie toute française; qui éclate et fait explosion dans cette œuvre d'un réalisme effronté, le pendant en marbre des libres kermesses de Rubens, et où l'on croit entendre, au milieu des rires et des cris, retentir les grelots enragés du tambour de basque secoué par les mains nerveuses qui scandent le rythme de la bacchanale. Carpeaux, ramené par de cruelles souffrances à des sentiments religieux très sincères, dont il avait déjà montré le germe dans sa *Mater dolorosa*, d'une expression si pénétrante et si profonde, dans son croquis de *Saint Bernard prêchant la croisade*, préparé pour la décoration du Panthéon, et dans sa maquette expressive d'un *Crucifix*, a dû plus d'une fois, sur le lit funèbre où il était cloué par la paralysie, — lui dont la vie et l'œuvre se résument en un seul mot : le mouvement, — regretter cette ronde infernale, qu'on devrait, — nous persistons à le croire plus que jamais, — détacher de la façade de l'Opéra, où son moindre tort est de sortir de l'alignement, de rompre les lignes architecturales, d'éteindre enfin les groupes voisins sous sa bruyante exubérance et sa désinvolture endiablée.

La dernière œuvre de Carpeaux, du moins sa dernière grande œuvre, fut la fontaine du Luxembourg, où il a représenté les *Quatre parties du Monde soutenant le Globe*, qui les entraîne dans sa rotation. L'œuvre est tourmentée; on en peut critiquer la physionomie et l'allure, mais il serait difficile d'y signaler la moindre défaillance, comme de contester l'originalité de la conception. Carpeaux y a volontairement effacé la beauté des formes devant la recherche du caractère physiologique et expressif de chaque race, surtout devant le mouvement, — auquel il ne savait rien refuser.

L'artiste survécut peu à l'installation de son œuvre. Depuis longtemps déjà il souffrait le martyre. « Je me tords sur mon lit de douleur en jetant des cris de damné, écrivait-il le 21 mai 1874 à son ami Gounod. C'est l'enfer sur la terre. » Le prince Georges Stirbey, qui avait fait connaissance avec lui en achetant son gracieux

petit groupe de l'*Amour blessé*, se montra envers Carpeaux, dans



LES QUATRE PARTIES DU MONDE

cette dernière et cruelle période de sa vie, d'une générosité inépuisable. Il le recueillit et le combla des soins les plus affectueux. Sous

l'empire de la douleur, et au milieu des influences salubres qui l'entouraient, Carpeaux, qui d'ailleurs n'avait jamais entièrement perdu la foi, fit la fin la plus édifiante. Il témoigna un vif repentir d'avoir blessé la décence dans quelques-uns de ses ouvrages, et exprima à diverses reprises l'idée que, s'il eût vécu d'une vie plus austère et plus religieuse, il se fût élevé beaucoup plus haut dans son art. Quand il mourut, le 12 octobre 1875, il était à peine âgé de quarante-huit ans, et avait encore devant lui, d'après les prévisions les plus naturelles, une vingtaine d'années de production active.



GUSTAVE DORÉ

I

Dans les premiers jours de l'an 1883, l'art français a fait en la personne de Gustave Doré une des pertes les plus cruelles qu'il pût éprouver. Il ne se rattachait à aucune école; mais ce n'en était pas moins un des plus grands et des plus étonnants artistes de ce siècle, qui avait déjà conquis la célébrité à l'âge où d'autres sont encore sur les bancs, et dont la réputation, devenue bien vite

populaire, était aussi grande en Europe qu'en France, et dans le nouveau monde qu'en Europe. Il a suffi de deux à trois jours à la mort pour terrasser la vigoureuse organisation de Gustave Doré, qui semblait taillé pour vivre un siècle.

Gustave Doré venait à peine d'accomplir sa cinquante et unième année, et il était loin de paraître son âge. Il n'avait ni un cheveu de moins, ni un cheveu gris. Son humeur s'était assombrie depuis quelque temps, comme s'il eût senti l'approche du tombeau ; mais son corps, comme son esprit, étaient restés en pleine possession de leur force et de leur activité. On lui eût donné trente-cinq à quarante ans au plus. Je l'ai revu sur son lit de mort, la veille de ses funérailles, au milieu des couronnes et des bouquets entassés par les mains pieuses de ses amis : il semblait rajeuni de dix années encore. La mort, en le touchant, avait donné à la figure de ce grand travailleur un air de calme et de repos suprême.

Je voudrais parcourir sommairement les principales étapes de cette vie qui, grâce à la précocité des débuts, fut si longue, quoiqu'elle ait été si courte. Dans son talent comme dans sa personne, Doré était l'image même de la vie, et sa prodigieuse carrière a fait tenir en un demi-siècle d'existence trente-cinq ans et plus de production incessante. Il n'a connu que par ouï-dire ces incertitudes, ces tâtonnements, ces luttes pénibles des talents qui se cherchent dans l'ombre en se brisant à tous les obstacles, et n'arrivent au grand jour que saignants des blessures qu'ils se sont faites, épuisés et déjà flétris. Sa vocation s'était manifestée avec une singulière persistance dès ses premières années de collège, et j'imagine que les cahiers et les livres de classe du jeune humaniste devraient former une collection curieuse, et dont un amateur offrirait un bon prix. Il avait publié ses deux premières lithographies à onze ans, et il débuta à seize dans les journaux illustrés.

Il y avait alors à Paris un homme d'un flair étonnant, d'une activité prodigieuse, esprit lucide, coup d'œil net et prompt, le type du journaliste et du vulgarisateur, qui faisaient bon ménage chez lui avec l'industriel, le père d'une innombrable série de publications illustrées, que pendant trente ans il anima de sa flamme, et que, directement ou indirectement, de ses propres mains ou par cette légion d'écrivains et d'artistes auxquels il soufflait sa verve ardente, il emplit de ses croquis tumultueux, de ses coups de plume et de ses coups de crayon. Du fond de sa salle d'étude, où plus

d'une fois il avait clandestinement dévoré la *Caricature*, abrité par un rempart de dictionnaires, le jeune Doré avait les yeux tournés vers ce pôle qui l'attirait irrésistiblement. Amené à Paris vers l'âge de quinze ans, il n'eut rien de plus pressé que d'aller trouver Charles Philipon, qui reconnut en lui, du premier coup, un tempérament artistique d'une rare vigueur et acheva de fixer la résolution de la mère et celle de l'enfant.

Gustave Doré termina ses études au lycée Charlemagne, en menant de front les humanités et le dessin. Je ne répondrais pas que celui-ci n'empiétât un peu sur celles-là; mais son professeur lui-même, homme d'esprit, qui avait reconnu l'aptitude spéciale de son élève et ne comptait pas sur lui pour le grand concours, fermait les yeux et oubliait d'examiner les versions du jeune homme, pour avoir le droit de ne pas se douter qu'il se dispensait d'en faire. Ce professeur de rhétorique, dont la rare tolérance permit au talent en herbe de se développer plus vite, a presque le droit de se dire le maître de Gustave Doré, qui n'en a guère eu d'autres. Cependant Philipon le suivait toujours d'un regard attentif et dirigeait ses premiers essais. Tout en remplissant ses fonctions d'élève auditeur au collège, Doré envoyait aux journaux de son protecteur des caricatures déjà remarquées, où les bouillonnements de sa verve encore mal réglée pouvaient se faire jour sans se heurter aux écueils du grand art.

Ces débuts hâtifs avaient leurs graves dangers, qu'on aperçoit aisément. Il était à craindre qu'il n'épuisât son talent par une production excessive et prématurée, qu'il ne le déformât par le commerce assidu et presque exclusif du *grotesque*, qu'il ne s'habituât à se contenter des *à peu près* de l'improvisation, que la facilité du succès ne l'éloignât des laborieuses études sans lesquelles le génie le mieux doué n'arrive jamais à son complet développement; bref, qu'il n'étouffât dans son germe, en le gaspillant sur ces feuilles volantes et dans ces croquis légers enlevés à la pointe du crayon, un talent déjà fort, mais pas encore mûr. Il fut sauvé de ce péril par une volonté ferme, l'ambition d'une gloire plus haute, et l'essence même d'un talent assez riche, assez vigoureux, assez spontané, pour se prodiguer sans s'appauvrir.

Il en fut sauvé aussi par l'amical intérêt et les conseils intelligents de son protecteur. Avec la rare faculté qu'il avait de découvrir les aptitudes particulières de chaque artiste et de le transporter

dans son élément pour en tirer le meilleur parti, Philipon lui avait ouvert d'abord la voie où les exubérances de sa nature devaient trouver leur cadre et s'accuser avec tout leur relief. Mais il avait deviné aussi qu'il pouvait s'élever beaucoup plus haut : il ne voulut pas confisquer son avenir ni détourner à son intérêt personnel un talent né pour de plus nobles emplois. Il fut le premier à lui faire comprendre que le journal n'était qu'un point de départ pour lui, et à le pousser vers les études sérieuses. On se demandera sans doute où Doré a trouvé le temps de l'étude, puisqu'il n'a cessé un seul moment de produire. Mais c'est en créant qu'il a étudié. Il se perfectionnait par une production nouvelle, et son œuvre lui servait continuellement d'exercice et de discipline.

Le talent de Gustave Doré a plusieurs faces, et il nous faut envisager successivement en lui le dessinateur, le peintre et le sculpteur. Le dessinateur est le premier en date et en importance dans sa vie. Le sculpteur ne s'est révélé qu'en 1877. Le peintre est presque contemporain du dessinateur, car dès le Salon de 1849, ce qu'on ignore généralement, il ne cessa d'exposer des tableaux ; mais ces toiles, scènes de genre ou paysages, qui étaient loin alors d'avoir l'importance de celles qu'il exposa plus tard, passèrent à peu près inaperçues.

C'est en 1854 qu'il illustra son premier livre : une édition populaire de Rabelais, tirée sur du papier à chandelle. Malgré la pauvreté du cadre et les conditions défectueuses du tirage, Doré avait déployé dans cette œuvre de la vingtième année tant de verve *horrifique* ou bouffonne, que tous ceux qui ne le connaissaient pas encore en furent frappés comme d'une révélation. Rabelais était un auteur à souhait pour son talent, parce que, réunissant le côté épique au côté grotesque, et l'imagination fantastique à l'observation réaliste, il sollicitait et satisfaisait toutes ses aptitudes. Le jeune artiste pouvait déployer dans ce vaste champ toute la variété des dons qui constituaient sa riche personnalité. Dix-huit ans après, il a repris cette première et large ébauche comme un canevas pour y broder son illustration définitive.

L'imagination juvénile de Gustave Doré se caractérisait alors par quelque chose d'excessif et de pantagruélique, par une veine de gaieté énorme et de caricature violente, un entrain diabolique, une intempérance de fantaisie, qui avaient besoin de jeter leur gourme. Il lâcha encore la bonde à ce débordement de verve que rien n'arrêtait dans l'illustration des *Contes drôlatiques* de Balzac, et les *Aven-*

tures du baron de Münchausen. Le sens fantastique, si prononcé dans cette imagination pleine de fougue, revêt aussi bien sous son crayon la forme burlesque que la forme grandiose : ce sont deux faces de la même faculté.

Les *Contes drôlatiques* sont curieux à ce point de vue. Doré a mis facilement sa fantaisie plantureuse à la hauteur de celle de Balzac, et il a commenté ce livre de contes trop joyeux et de gausseries ultra-gauloises, inspiré à la fois de Rabelais et de Boccace, comme l'auteur l'avait écrit, « pour l'esbattement des pantagruélistes et non aultres. » C'est une véritable orgie de formes bizarres, de figures contournées et grimaçantes, de postures excentriques, de costumes inouïs, où l'artiste laisse courir sa verve par monts et par vaux, la bride sur le cou, sans reculer devant aucun fossé, au risque de faire la culbute et de rouler dans la boue. Cette imagination intrépide, que rien n'arrête, que rien n'effraye, prend ses ébats sans peur et sans vergogne, à tort et à travers, déroulant à chaque page une galerie fourmillante où le moindre détail revêt des apparences excessives, où le rire est une convulsion, la gaieté une frénésie, la laideur un cauchemar. Ici les cavaliers portent des armures de géants et des plumets à décrocher les étoiles; les grandes dames, des queues de dix aunes de long, que soutiennent des pages gros comme le poing. Là les chevaux ont l'allure foudroyante du coursier de l'Apocalypse; les arbres se tordent en ramifications bizarres; les forteresses sont juchées, comme des aires, sur de quadruples étages de rochers à pic. Les pompons, les fourrures, les coiffures extravagantes et les costumes *abracadabrants,* les chevelures et les barbes immenses, les têtes ridées, tannées, bossuées, déformées, hideuses, couvertes de verrues et de végétations parasites, les architectures fantastiques dans des paysages vertigineux éclairés d'une lumière de l'autre monde, les combats furieux et les mêlées héroïques où l'on voit des milliers de corps tranchés d'un coup d'épée, transpercés, embrochés à la file par des lances de cinquante pieds, déchiquetés en menus morceaux, mis en fricassée et en marmelade, culbutés les uns sur les autres et roulant dans l'espace comme un fouillis de grappes éparpillées; tout cela s'agite, déborde et flamboie en une centaine de dessins d'un jet hardi, mais un peu abrupt, d'une saveur très accentuée, d'une correction très équivoque, et d'un pantagruélisme malheureusement beaucoup trop prononcé.

A cette époque, Doré, poussé peut-être par ses éditeurs, paraît avoir été pris d'une prédilection particulière pour le moyen âge, comme l'école romantique à ses débuts. Le moyen âge est une époque si riche, qu'il a également séduit les deux races d'artistes les plus opposées, et que les uns comme les autres ont cherché à en faire leur propriété exclusive : les mystiques, qui veulent ramener l'art à sa simplicité primitive, comme Overbeck; et les romantiques de 1830, peu suspects de mysticité, qui cherchaient surtout dans l'art la couleur et le costume. Qui ne voit par quels attraits il devait plaire à l'imagination de Doré, affolée de pittoresque, sans cesse en quête de décors, plus préoccupée alors de l'aspect matériel que de la physionomie morale des choses, et qui y trouvait d'inépuisables ressources de mise en scène? C'est à la première période que se rattachent les *Aventures du chevalier Jaufre* et *Fier-à-bras,* qui n'ont pas, d'ailleurs, laissé une trace bien profonde dans l'histoire de ses œuvres. Là encore, comme dans les *Contes drôlatiques,* il avait affaire à des pastiches du moyen âge plutôt qu'au moyen âge lui-même, et il n'a fait qu'en effleurer spirituellement l'épiderme sans aller jusqu'au cœur.

Après le *Rabelais*, et pour le même éditeur populaire qui avait mis en lumière ce premier-né, le jeune artiste avait achevé un *Montaigne,* qui n'a jamais vu le jour. Les bois tout prêts pour la publication furent englobés dans la faillite du commerçant, et dispersés à tous les vents des enchères. Il eût été curieux de savoir comment Doré avait pu s'y prendre avec un écrivain qui semble absolument se dérober à l'illustration. Sans doute Montaigne, dans les méandres de sa causerie ondoyante et diverse, vagabonde à travers tous les sujets; il touche à mille choses, mais sans s'arrêter à aucune; et s'il est vrai qu'un artiste bien avisé préférera toujours aux procès-verbaux minutieusement techniques de nos auteurs modernes, — dont le luxe d'épithètes est un embarras plutôt qu'une aide pour le crayon, et qui sont aussi difficiles à *illustrer* que le catalogue d'un commissaire-priseur, — les descriptions plus larges et plus vagues des écrivains du bon vieux temps, qui laissent un champ libre à la fantaisie en se bornant à lui indiquer son point de départ, encore faut-il qu'il y ait des scènes, un cadre et des personnages, et il n'y en a point dans Montaigne. On ne peut faire d'un pareil auteur qu'une illustration *à côté,* un recueil de notes isolées, sans harmonie comme sans ensemble, où l'on abuse d'un mot jeté



GARGANTUA

(Réduction d'un sujet du *Rabelais*. — Garnier frères, éditeurs.)

en passant pour en tirer une image sans rapport avec le fond du texte; un hors-d'œuvre accroché aux clous de toutes les incidences et de toutes les parenthèses.

II

L'année 1860 marque le moment du triomphe définitif de Doré et de sa royauté de dessinateur. C'est cette année-là, en effet, qu'il publiait simultanément les *Contes* de Perrault et la *Divine Comédie* de Dante.

Des contes d'enfant, que les enfants lisent et qu'ils retiennent, n'en fait pas qui veut : les dix-neuf vingtièmes des successeurs de Perrault l'ont prouvé. Il y faut un art exquis dans sa naïveté, et cette naïveté, et cet art exquis, il les faut aussi à qui les veut mettre en images. L'art est plus évident et plus incontestable que la naïveté dans l'illustration de Doré : celle-ci pourtant n'en est point absente, comme suffiraient à le prouver le frontispice, la tête charmante du *Chaperon rouge,* avec ses grands yeux vaguement étonnés, et les scènes diverses où l'on voit le *Petit Poucet* et ses frères égarés dans la forêt, ou revenus à la maison et faisant le siège de la marmite maternelle.

Le côté merveilleux et féerique y est aussi, sans effort, par une sorte d'épanouissement naturel, ainsi qu'il sied en pareille matière. Regardez la maison de l'ogre, le château de la *Belle au bois dormant,* presque toutes les images du *Chat botté,* de *Cendrillon,* de *Riquet à la Houppe* et de *Peau d'Ane.* Le talent de Doré s'est assoupli; il s'est fait calme et clair, souriant, gracieux, presque enfantin jusque dans ses fantaisies les plus exubérantes, pour se mettre au ton de l'auteur et du lecteur. En comparant ce livre aux précédents, vous serez frappés, surtout par le contraste, du goût et de la mesure qu'il a montrés dans sa nouvelle œuvre.

En même temps qu'il abordait les légendes recueillies de la bouche des nourrices par Charles Perrault, Gustave Doré, comme s'il eût mis une certaine coquetterie dans cette antithèse, s'attaquait à la *Divine Comédie* de Dante, ou du moins à l'*Enfer,* qui est, de toutes les parties du redoutable poème, la plus accessible au dessinateur

et la mieux faite pour être traduite en tableaux. Ce fut la première de ces grandes entreprises qu'il a multipliées depuis, la première de ces luttes corps à corps avec un homme de génie et un chef-d'œuvre immortel. Se mesurer avec Dante, ce n'est point un jeu d'enfant : il n'y avait pas là à escamoter les obstacles par ces jolis tours de passe-passe et ces *tricheries* ingénieuses que son crayon sait, au besoin, exécuter tout comme un autre. Il semble que, pour cette rude tâche, il fallût être nourri de la moelle des lions, et qu'un Michel-Ange seul fût capable de traduire un Alighieri. Gustave Doré, avec les confiantes audaces de la jeunesse, n'a pas craint des comparaisons qui eussent effrayé tout autre. Le souvenir de Flaxman ne le détourna point de sa tâche, et il n'hésita même pas à provoquer résolument Eugène Delacroix avec sa barque de Caron assaillie par les damnés, et Ary Scheffer avec sa Françoise de Rimini. Il n'a peut-être pas atteint ces deux derniers sur ce terrain particulier, où ils ont concentré leurs efforts; mais, dans l'ensemble de l'œuvre, il a certainement vaincu Flaxman.

Ses quatre-vingt-quinze estampes sont de véritables et complets tableaux, où il a trouvé moyen de mettre en œuvre toutes les ressources de la couleur et de la lumière, combinées avec toutes celles du dessin le plus savant et le plus énergiquement fouillé. La plupart de ces compositions sont animées d'une verve puissante, dessinées avec une précision vigoureuse, et toutes frémissantes d'une horreur lugubre. Quelque chose de l'inspiration de Dante a passé jusqu'à son interprète; et qu'on lise le poète ou qu'on se livre au dessinateur, l'esprit se sent emporté à travers ces régions sombres où toute espérance est laissée en entrant.

Il a dû faire une étude approfondie du nu pour se tirer à bien de sa tâche ardue, et l'on trouve dans toutes ses planches, à côté du sentiment pittoresque et de l'entente de l'effet, auxquels il nous avait accoutumés dès ses premiers pas, une science anatomique et une sûreté de dessin qu'on ne lui soupçonnait pas.

Doré avait voulu frapper un coup décisif en entreprenant cette œuvre d'une difficulté effrayante; mais il ne trouva pas un éditeur disposé à faire les frais d'une si colossale entreprise. Tous reculaient devant les chances hasardeuses de la bataille; tous s'accordaient à lui dire que le temps des grandes éditions de luxe était irrévocablement passé. Avec cette ténacité qu'il devait à la conscience de sa force, et qui entre pour moitié dans la plupart des triomphes, il

persévéra, et se résolut à enfouir toutes ses économies dans cette tentative, comme le joueur qui met sa fortune sur un coup de dés. « Vous en vendrez quatre cents exemplaires, et encore avec bien du temps et de la peine, » lui répétait Hachette. Il tira l'édition à trois mille, et au bout de quelques mois elle était épuisée. L'éditeur, émerveillé de ce résultat, fit amende honorable de la meilleure grâce du monde. « Je ne me suis trompé que deux fois dans ma vie, lui dit-il; celle-ci est ma troisième erreur et ma plus complète : désormais disposez de moi comme il vous plaira. »

Sept à huit ans après, Gustave Doré compléta son illustration de la *Divine Comédie* en publiant les deux autres parties. La difficulté de la tâche, énorme au début, doublait en passant de l'*Enfer* au *Purgatoire*, et se décuplait à l'entrée du *Paradis*. Plus le poète s'élève vers les régions supérieures, plus son vol devient difficile à suivre; dès qu'il y est parvenu et qu'il regarde le soleil en face, qui pourrait lui tenir compagnie et supporter comme lui les rayons éblouissants de la lumière divine? L'imagination humaine est si misérable, qu'elle a beaucoup moins de mal à concevoir, à sentir et à rendre les souffrances sans fin que le bonheur éternel et sans bornes. L'impuissance des poètes ou des peintres à représenter le Paradis est devenue en quelque sorte proverbiale : la vision peut frapper l'esprit comme dans un éclair; mais, dès qu'on cherche à la fixer par des paroles ou par des couleurs, elle s'alourdit et s'abaisse, ou bien elle s'évanouit dans une confusion sans formes.

Lire Dante est déjà un travail; à plus forte raison le comprendre. La *Divine Comédie* offre partout un double sens, littéral et symbolique. Mélange continu de poésie et de philosophie, de physique et de métaphysique, qui unit les subtilités de l'école aux ardeurs du patriote et du croyant, cette encyclopédie du moyen âge est une épopée à la fois alexandrine et homérique, où Dante a versé sa tête et son cœur, où il a mis sa foi et sa passion, ses haines et ses amours, toute la science, toute l'histoire et toute la vie de son époque, la nature et les mœurs, l'antiquité et les temps modernes, le passé et l'avenir, tous les raffinements de la scolastique et toutes les ferveurs de l'extase.

Pour bien comprendre et bien sentir Dante, il faudrait savoir le moyen âge par cœur, dans son histoire, dans ses usages, dans ses croyances, dans sa vie entière. Il faudrait aussi avoir vu l'Italie à fond, — ces monuments, ces plaines, ces rivières, ces



LE CHAT BOTTÉ

(Réduction d'un sujet des *Contes* de Perrault. — Hetzel, éditeur.)

montagnes, qui lui fournissent sans cesse des points de rapprochement et des allusions impénétrables pour le commun des lecteurs. A coup sûr, cet ensemble effrayant de connaissances préalables est beaucoup plus nécessaire pour commenter Dante que pour l'illustrer, et un dessinateur ne peut procéder à la façon d'un scoliaste. Mais, si elles ne sont pas absolument et directement indispensables à l'artiste pour guider son crayon, elles lui sont utiles pour se pénétrer d'abord de cette intelligence approfondie de l'auteur, sans laquelle il risque de se trouver pris au dépourvu et de se faire reprocher des lacunes et des contresens.

Évidemment Gustave Doré n'a point fait ces pénibles études. Le beau et doux Virgile qu'il nous montre dans toutes ses planches n'est pas le Virgile prophétique et sibyllin de la tradition chrétienne au moyen âge. Il eût pu s'inspirer çà et là des vieux maîtres qui ont puisé à la source dantesque, comme il eût pu songer au tableau de Raphaël pour créer sa figure de Béatrix. De même, dans les dessins d'une si large allure et d'un style si fier qu'il a consacrés à la *description* du Paradis terrestre, je crois qu'une connaissance plus étendue de l'iconographie chrétienne et de certains monuments dont le Dante s'est inspiré, ou qui se sont inspirés de lui sur ce point particulier, si cher à la légende, à la poésie, aux arts du moyen âge (l'*arbre* de la cathédrale de Milan, les mosaïques de Sainte-Praxède, etc.), lui eût fourni quelques éléments précieux. Mais il a du moins fait le plus sérieux effort pour pénétrer par une méditation attentive dans le génie de Dante, et le flair artistique, l'instinct pittoresque dont il est si largement doué ont suppléé au reste.

Entrer de plain-pied dans ces grandes visions, ce n'est point chose facile, et les transporter dans une autre langue, de la langue de la poésie dans celle de la peinture, c'est avoir en quelque sorte à les créer de nouveau. Rien que pour saisir et se représenter nettement la topographie de ce monde surnaturel; pour relever et fixer d'étape en étape, à travers tant de digressions, d'allégories et de métaphysique, la carte de ce voyage surhumain; pour dessiner, par exemple, tels que Dante les a conçus, d'abord le vestibule du Purgatoire, puis le Purgatoire lui-même, avec les sept zones où s'expient les sept péchés capitaux, et cette montagne australe, isolée au milieu de la mer, par où l'on monte, aux antipodes de la terre habitée, jusqu'à la sphère de feu, et qui supporte à son

sommet le Paradis terrestre : quelle besogne obscure et compliquée! Elle s'accroît d'une difficulté toute particulière au *Purgatoire*, dont les contours sont tracés d'une façon beaucoup plus vague que ceux de l'*Enfer*. Les supplices, comme les coupables, ont ici quelque chose de moins nettement caractérisé, et ne viennent pas d'eux-mêmes se fixer, pour ainsi dire, en images matérielles, se composer en tableaux tout faits dans l'esprit.

Le *Purgatoire* est peuplé de natures faibles, incertaines, qui ont flotté entre le bien et le mal. Il n'est nullement, dans le poème de Dante, un séjour d'horreur et de désespoir; mais le lieu de l'expiation accepté avec amour, et de la tristesse consolée par l'espérance. La mélancolie n'y arrive point aux dernières amertumes de la douleur, et la montagne mystérieuse est soulevée par un élan continu vers les étoiles du ciel. Gustave Doré l'a compris, et c'est bien ce caractère de mélancolie sereine qui domine dans son œuvre, exécutée d'un bout à l'autre avec un soin extrême, avec le sentiment profond de la grandeur de la tâche et la préoccupation évidente de ne demeurer en dessous ni de ce que demandait le poème, ni des engagements contractés par la vigoureuse illustration de l'*Enfer*. Dans son ensemble, le *Purgatoire* est assurément comparable à ce qu'il a fait de plus beau.

J'ai sous les yeux, à côté des planches de Gustave Doré, celles que Flaxman a publiées sur le même sujet. Les deux artistes et les deux procédés sont si différents, que la comparaison est à peine possible. Il y a dans la simplicité héroïque de Flaxman, qui dégage la scène de son cadre et se borne à un trait sommaire, quelque chose qui s'harmonise au génie sculptural de Dante. Il attaque son thème en face, sans l'enjoliver, sans le déguiser, avec une science hardie et vigoureuse, avec un dessin mâle et fort dans sa nudité. Ce n'est que l'esquisse et le contour du tableau, mais indiqués avec une justesse parfaite. Souvent même son expression paraît plus profonde, étant plus débarrassée de tout ce qui pourrait l'obscurcir et en détourner l'attention. Mais aussi la simplicité de Flaxman aboutit quelquefois à la maigreur, et n'est pas toujours sans affectation ni bizarrerie. Çà et là ses figures, et particulièrement celles de Dante et de Virgile, d'une mesquinerie et d'une froideur étranges, sont comme des blocs de bois à peine dégrossis. Autant il dédaigne la nuance et l'accessoire, autant Doré les aime et les recherche. Le premier est surtout un sculpteur, le second un *peintre;* tous deux

ont le sentiment du *grandiose :* mais l'un à la façon grecque, abstraite et mathématique, pour ainsi dire; l'autre, au contraire, à la façon moderne et *romantique,* en émouvant et en troublant l'esprit. Le paysage, toujours supprimé par Flaxman, qui ne voit que les personnages, joue le plus grand rôle dans ses compositions, et ce sont justement les qualités auxquelles celui-ci ne songe même pas : — le pittoresque, la *couleur,* l'harmonie du cadre et du tableau, les effets de lumière et de clair-obscur, de perspective, de dégradation des teintes, — que Gustave Doré appelle sans cesse à son aide pour rendre le côté *visionnaire* du poème.

Quelques-unes des planches du *Paradis* ouvrent vraiment une fenêtre sur l'infini. Mais si, dans l'ensemble, Doré ne s'y est pas maintenu à la même hauteur que dans l'*Enfer* et le *Purgatoire,* ce n'est point sa faute, c'est celle d'un sujet si vaste et si profond que le génie lui-même s'y noierait comme un insecte dans l'Océan. Là il est nécessairement plus monotone, et presque tous ses dessins roulent dans le même cercle d'effets *blonds,* vaporeux et transparents. Comment rendre avec le crayon la splendeur et l'intensité de la lumière divine? Comment traduire matériellement l'impalpable et donner un corps aux abstractions théologiques du poète? Ces myriades d'anges diaphanes, tantôt pareils à des cierges ou à des chandelles romaines, tantôt comme illuminés de lueur électrique et de feux du Bengale, tantôt se prolongeant dans les profondeurs du ciel comme les sillons de la voie lactée, restent par l'effet produit bien au-dessous de l'effort colossal de l'artiste. Mais on voit qu'il a senti ce qu'il n'a pu exprimer, qu'il a longuement visé à ce but pour en approcher autant qu'on peut le faire avec un instrument imparfait. S'il n'est pas entré dans le Paradis, il est parvenu jusqu'au seuil à la suite de Dante, et il en a vu un coin par la porte entr'ouverte.

A peine avait-il achevé d'illustrer l'*Enfer,* qu'il abordait l'*Atala* de Chateaubriand. Avons-nous besoin de dire au lecteur quelle riche matière lui offrait ce livre, au double point de vue des scènes romanesques et du cadre où elles se déroulent? L'artiste a saisi dans le roman toutes les descriptions, tous les traits, tous les mots jetés à profusion par la plume colorée du poète, comme pour tenter le peintre, et il exécute sur cette série d'indications à la plume un vaste ensemble de douces symphonies au crayon.

Je ne puis mieux comparer cette traduction d'*Atala* qu'à celle



VISION DE ZACHARIE

(Réduction d'un sujet de la *Sainte Bible.*)

du *Lac* de Lamartine par la musique de Niedermeyer : des deux parts, c'est moins une traduction qu'une réverbération, si je puis ainsi dire; une transposition dans une autre langue, telle que le poète l'eût pu faire lui-même, et telle que l'avait rêvée le lecteur. Doré nous montre visible aux yeux ce que Chateaubriand nous avait montré à l'esprit et à l'âme.

Il manque à l'œuvre un peu de variété; mais peut-être est-ce moins là un défaut qu'une condition naturelle, imposée au dessinateur par la nature du poème et par le lieu invariable de la scène. La monotone grandeur du désert revit dans ses paysages. L'espèce de demi-teinte dans laquelle il a enveloppé ses compositions leur donne un aspect mystérieux, un éclat mélancolique et voilé, qui est la note même du génie de Chateaubriand à son début. Doré a rendu avec un art remarquable tantôt le fourmillement infini de ce sol jeune et vigoureux, tantôt ses solitudes sans bornes, son vaste et religieux silence. Les grands arbres des forêts vierges, les batailles acharnées sur les fleuves, l'ermite priant au sommet de la montagne, l'orage dans le désert, l'incendie dans les bois, le torrent et la cataracte tombant du haut des rochers, autant de scènes grandioses qui s'offraient de toutes parts à son imagination, et où il n'a pas été inférieur à son modèle. Les personnages du roman, Atala, Chactas et le père Aubry, ont trouvé également en lui un artiste digne de les comprendre. Doré a exécuté jusqu'à cinq variations sur la seule scène de l'enterrement d'Atala, qui a inspiré à Girodet la plus belle et la plus connue de ses toiles; il s'est plu à diversifier les points de vue et à s'arrêter à toutes les stations de cette scène pathétique, dont il a épuisé les effets.

Concurremment avec *Atala*, Gustave Doré illustrait la facétieuse légende du *Baron de Munchausen*, et traduisait en une suite de joyeux croquis, où il lâchait la bride aux fantaisies les plus emportées d'une imagination excessive, les bourdes colossales de cette gasconnade germanique qui sent la choucroute, la pipe et la bière. C'était là comme une préparation lointaine, comme la préface de l'œuvre bien autrement importante qu'il avait dès lors sur le chantier : le *Don Quichotte*.

La popularité même de *Don Quichotte* faisait la principale difficulté de la tâche. Lorsqu'on s'attaque à un ouvrage qui est dans toutes les mains et toutes les mémoires, dont chaque phrase est devenue proverbe ou citation, dont les personnages semblent appar-

tenir à la réalité et vivent en traits précis au fond de chaque imagination, qui se les figure à sa manière, les plus habiles risquent fort de rester au-dessous ou en dehors de l'attente commune. Il ne s'agit pas ici d'un de ces livres qui permettent de créer des types comme on l'entend et de les imposer : chacun a dans sa tête une image indestructible du chevalier de la Manche et de son fidèle écuyer, et veut la retrouver dans les dessins de l'artiste, qui doit à la fois faire œuvre de créateur et de traducteur, de talent personnel et d'interprétation fidèle.

Doré a vu et s'est efforcé de mettre en lumière les faces complexes de l'œuvre de Cervantes, où la raison sert de point d'appui à la fantaisie et l'expérience à la fiction, où le rire même n'est pas sans signification et sans enseignement. Je lui sais gré, pour ma part, d'avoir respecté en don Quichotte le côté héroïque et chevaleresque, qui, sans le sauver du ridicule, le sauve du moins du mépris, et d'avoir su mettre en relief le paladin et le preux sous la peau du fou. Il n'est pas jusqu'à Rossinante qui n'ait bénéficié de ce respect de l'artiste, et qui ne garde dans son décharnement et son allure efflanquée comme un reflet de la *grandeur* de son maître.

Le type de Sancho a été rendu peut-être avec plus d'amour encore. Doré, sans franchir un moment la limite, a donné carrière à toute sa verve humoristique dans cette figure de paysan débonnaire et matois, crédule et rusé, positif, sensuel, ventru, qui s'essouffle à gravir sur son roussin, à la suite de l'illustre chevalier de la Manche, les âpres sommets de l'idéal. Les plus charmantes compositions sont celles où il s'amuse à accuser ce contraste, qui fait le fond même de l'ouvrage, entre le maître et le valet, la poésie et la prose : par exemple, don Quichotte et Sancho partant tous deux en guerre, le premier droit et raide sous son armure, dessinant sa longue taille à l'horizon, avec sa lance interminable au port d'armes, sur le superbe Rossinante qui semble fier du héros qu'il porte; le second, humble et gras, patriarcalement étendu sur le pacifique baudet en quête d'un chardon; Sancho et don Quichotte dormant côte à côte à la belle étoile, l'un obèse, rotond, ventripotent, les deux mains ramenées sur son estomac, avec l'air heureux et béat du juste qui a la digestion facile; l'autre sévère et farouche, même dans son sommeil, les bras emphatiquement étendus en croix, relevant ses genoux anguleux et montrant de trois quarts le

grêle prolongement de ses jambes qui n'en finissent pas. Presque toujours le dessin de Gustave Doré, tout en gardant la liberté d'allure, l'aisance et la crânerie qu'on lui connaît, atteint ici à des qualités de finesse ingénieuse qu'il n'avait pas encore eu l'occasion de montrer à ce point.

On sait combien les éléments de variété abondent dans le roman de Cervantes. Doré n'a eu garde de les négliger. Il tire d'abord le plus heureux parti des accessoires et du paysage pour diversifier ses compositions. Les épisodes tour à tour gracieux ou bouffons, souriants ou terribles, les histoires intercalées dans le cours du livre et racontées par les personnages, lui fournissent à chaque instant des prétextes dont il s'empare avidement. Le défaut de l'œuvre est une abondance qui va jusqu'à la prolixité, et qui finit par éparpiller l'intérêt. En se contenant davantage, en serrant le frein à son imagination trop prompte et trop ouverte, il eût moins fourni peut-être à la curiosité, mais plus imposé à l'attention. Cette veine fluide qui déborde de toutes parts aurait gagné à concentrer sa force en un lit plus étroit. Le crayon multiplie ses surprises charmantes à chaque page du livre, mais en éclairs trop nombreux pour être durables, en empreintes trop changeantes pour être profondes. Ce qui manque, ce n'est certes pas le talent, c'est la sévère harmonie et la puissante unité de l'ensemble.

Tout en publiant *Don Quichotte,* Doré achevait la préparation de sa *Bible,* qui parut l'année suivante, menant ainsi de front, suivant son immuable usage, les travaux les plus disparates.

Cette fois il s'attaquait au thème le plus magnifique et le plus vaste qui puisse solliciter l'inspiration d'un grand artiste. Au seul point de vue artistique, y a-t-il rien au monde qui, de si loin que ce soit, supporte la comparaison avec ce livre par excellence, se déroulant d'un bout à l'autre dans le cadre le plus poétique et le plus grand, joignant toute la hauteur de l'inspiration divine et la flamme brûlante de l'imagination orientale à toute la tendresse du sentiment humain en ce qu'il a de plus humble et de plus familier? Mœurs, costumes, paysages; — des patriarches aux prophètes et des prophètes aux apôtres; de l'Égypte au désert, de Jérusalem à Ninive et à Babylone, de Pharaon à Salomon et de Nabuchodonosor à Assuérus : — quel champ sans limites dans ce poème incomparable où Dieu converse avec les hommes et vit au milieu d'eux, où le ciel et la terre s'unissent l'un à l'autre, qui commence

à la création pour finir au jugement dernier, dans les visions flamboyantes de l'Apocalypse !

Le drame et l'élégie, l'ode et la bucolique, l'épopée et l'histoire, le sublime et le familier se succèdent en un merveilleux ensemble dans ces pages qui s'adressent toujours aux plus hautes et aux plus nobles facultés de l'homme : à la foi, à l'admiration, à l'amour. On y trouve tous les styles, les plus divers, les plus opposés même : et pourtant de tous ces styles il n'en est pas un qui ressemble à ce qu'on trouve ailleurs. Le surnaturel y éclate à chaque ligne ; mais Dieu et l'homme y vivent, pour ainsi dire, côte à côte, depuis la Genèse où Jéhovah parle à Adam face à face, jusqu'à l'Évangile où le Christ naît, grandit et meurt au milieu des Juifs. La *Bible* est l'histoire de Dieu dans ses rapports avec l'humanité, et de l'humanité dans ses rapports avec Dieu.

On chercherait donc vainement un plus beau thème. Mais, s'il est digne d'inspirer le génie d'un artiste, s'il lui fournit d'immenses et innombrables ressources, combien ne faudra-t-il pas d'efforts aux mieux doués pour s'élever à la hauteur d'une pareille tâche ! C'est déjà un honneur de l'avoir entreprise.

L'*Ancien Testament* a naturellement fourni à Gustave Doré le plus grand nombre de planches, et c'est là qu'il a le mieux réussi. Il en a rendu avec la même supériorité les côtés terribles, les aspects gracieux et grandioses. L'histoire de nos premiers pères lui a fourni un tableau charmant : la Formation d'Ève, où la femme s'éveille à la vie au milieu d'une nature jeune et virginale, dans le premier sourire et la première fleur du monde naissant, dans l'aube lumineuse du paradis terrestre. Quant au Déluge, il l'a conçu d'une façon moins mélodramatique, mais non moins saisissante que le tableau célèbre de Girodet. Une grappe humaine s'accroche et se hisse sur un dernier roc que l'eau n'a pas encore entièrement envahi, mais contre lequel les flots furieux déferlent de toutes parts. Une lionne, tenant ses petits dans sa gueule, s'est réfugiée sur le sommet ; les serpents et les bêtes fauves ont gagné pêle-mêle, avec les derniers hommes, cet asile suprême où la même mort les attend, et dans un coin on voit surgir du milieu des vagues les deux bras d'un corps englouti qui se suspend désespérément au rocher.

Toute l'histoire des patriarches lui a porté bonheur. Il a rendu avec un talent vigoureux la majesté sauvage, la stérilité et

la désolation du désert, comme dans la rencontre d'Éliézer et de Rébecca il a peint une véritable idylle biblique, baignée d'une lumière paisible et sereine, d'un calme, d'une élégance rustique et d'un charme infini. Si l'on veut voir la grâce pénétrante et l'exquise distinction qu'il a portées dans toutes ces pastorales de la Bible, qu'on examine encore les dessins de Ruth et de Booz, de Moïse sauvé des eaux, et bien d'autres, où son talent fougueux s'est assoupli et se révèle sous une face presque imprévue.

Il faut peut-être chercher les chefs-d'œuvre du premier volume dans la série de compositions où se déroule l'histoire de Joseph. Doré a trouvé moyen de la renouveler, de l'accentuer et d'en relever puissamment l'intérêt, par l'art merveilleux des accessoires. Les costumes égyptiens et l'architecture des palais des Pharaons encadrent curieusement les dernières scènes. Doré possède comme pas un cette science quasi-fantastique du décor, dont il a tiré encore un parti si éblouissant dans la Réception de la reine de Saba, le Festin de Balthazar, Jonas prêchant la pénitence aux Ninivites, et vingt autres planches. Personne ne sait mieux que lui allonger à perte de vue les perspectives d'une Babylone, ou amonceler autour de ses personnages les magnificences bizarres d'une architecture qu'il a fallu créer de toutes pièces.

Le jeune maître avait fait une étude approfondie de ce que j'appellerai le matériel de la Bible. Les paysages primitifs, les costumes, les éléphants surmontés de tours colossales, les chameaux portant toute une famille abritée sous la tente nomade, jouent un grand rôle dans ses dessins. Il s'applique à remettre toutes les scènes dans les conditions extérieures où elles se sont passées, dans un cadre strictement local. Il le fait sans excès pourtant, sans étalage puéril, mais avec un zèle continu. Il triomphe aussi dans les grandes masses populaires, pleines d'agitation, de frémissement et de vie, par exemple dans la planche de Samson tuant les Philistins à l'aide d'une mâchoire d'âne, et les culbutant par milliers en un effroyable fouillis de corps brisés, qui dégringolent les uns sur les autres le long d'une roche abrupte. La Tour de Babel, la Reconstruction du temple, Artaxerxès rendant la liberté aux Israélites, encore autant de pages où il montre le même art à manier la foule, à la distribuer en groupes vivants et tumultueux, à jeter la flamme du mouvement et la fièvre de la passion sur des centaines de figures diversement agitées par un sentiment unique.

Les scènes terribles ou lugubres, le drame dans ses formes et ses expressions les plus diverses, c'est là que son talent se déploie avec toute sa force. Il dépasse même le drame, et il a je ne sais quel souffle épique dans sa conception : soit qu'il nous montre Respha protégeant les corps de ses enfants suspendus au poteau funèbre, et chassant les corbeaux et les chiens qui se pressent autour des cadavres; soit qu'il peigne Nabuchodonosor faisant périr les fils de Sédécias devant leur père, Athalie massacrée par les soldats, Jézabel précipitée du haut de son palais, les étrangers dévorés par des lions dans la Samarie, Jahel soulevant d'un geste victorieux et superbe la toile de la tente où gît le corps de Sisara; soit qu'il représente les murailles de Jéricho qui s'écroulent, engloutissant sous leurs débris gigantesques des myriades de soldats, et, par la brèche ouverte au regard, l'éblouissante vision des lévites en robes blanches sonnant de la trompette dans un mouvement plein de rythme et de majesté.

Dans son ensemble, le Nouveau Testament ne s'élève pas à la même hauteur : il lui manquait, pour l'illustration de l'Évangile, une qualité essentielle que tout l'art du monde ne peut suppléer : la profondeur et la naïveté du sentiment religieux. Ce qui frappe d'abord le regard, c'est l'insuffisance et la froideur de la figure du Christ.

Que d'artistes ont cherché vainement avant lui à égaler leur génie à la grandeur surhumaine d'un pareil type, éternel désespoir du crayon, et qu'il faudrait toujours peindre à genoux, comme faisait l'Ange de Fiésole ! Il n'y a pas mieux réussi qu'eux, et même, je dois le dire, il a été moins heureusement inspiré que beaucoup. Aussi a-t-il sans cesse, ce qui est une faute de plus, varié son type, essayant, pour ainsi dire, de se rapprocher par une autre voie d'un idéal qu'il ne pouvait atteindre. Le Christ de Doré n'a ni la majesté du Dieu, ni même la douceur et la tendresse du Fils de l'homme. Toutefois la faute en est-elle bien à lui seul, et les graveurs n'en doivent-ils pas porter au moins la moitié? Je ne puis décider la question, mais il convient de la poser.

Il semble s'être préoccupé avant tout, dans l'Évangile, de s'élever à la gravité et à la dignité du sujet, et s'être tenu en garde contre la fougue de son talent comme contre un péril. Ce calme, qui est le caractère dominant de la dernière partie de son œuvre, se retrouve jusque dans les scènes de la Passion et dans les épi-

sodes les plus douloureux du crucifiement. Partout vous rencontrerez la plus scrupuleuse observation des convenances religieuses; mais on dirait que l'artiste, en défiance contre lui et gêné par ses qualités mêmes, n'ose s'abandonner. Il se dédommage dans la composition et dans les figures secondaires. Rien n'est d'un goût plus pur et d'un arrangement plus heureux que le *Sinite parvulos,* le Sermon sur la montagne, le Jésus au milieu des docteurs, où il a trouvé quelques têtes de rabbins juifs que lui eût enviées Rembrandt. Rien n'égale la tranquillité suave de la Fuite en Égypte. La Nativité, la Samaritaine, la Fille de Jaïre, Marthe et Marie lui ont fourni des *motifs* qu'il a traités avec une élégance, un charme et un art exquis. Il réussit mieux encore dans les planches où le Christ n'a point à paraître, comme le Massacre des Innocents, et, en un genre opposé, le Denier de la veuve, un dessin digne d'un maître. Il reconquiert surtout sa supériorité complète dans l'Apocalypse, où son talent prend l'essor et s'envole sur l'aile des visions de saint Jean.

Peut-être de loin en loin pourrait-on soupçonner quelques réminiscences involontaires. Une imagination comme celle de Doré devait être nécessairement servie par une mémoire prodigieuse. Il serait facile aussi d'y signaler des incorrections et des négligences, inséparables de l'improvisation. Mais Gustave Doré a donné une preuve de déférence pour la critique et de respect pour le texte inspiré, dont il faut lui tenir grand compte, en revenant sur son œuvre dans une seconde édition, pour la corriger et la compléter : il a supprimé une dizaine de planches dont il n'était pas satisfait, en les remplaçant par une quinzaine d'autres qui doivent être rangées parmi ses meilleures, et il en a modifié un assez grand nombre de la façon la plus heureuse. Tel qu'il est, ce musée biblique ne pouvait être créé que par lui.

Presque en même temps que la Bible, paraissaient le *Capitaine Fracasse* et les premières livraisons de *la Fontaine.*

Le *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier est une nouvelle édition du *Roman comique,* exécutée par un artiste passé maître dans l'art des évocations. Figurez-vous les personnages de Scarron accouplés à ceux de Callot, dans les intérieurs d'Abraham Bosse, et dans le Paris de la Belle. Le pastiche y est poussé à sa dernière puissance. Reprenant en sous-œuvre cette résurrection fantastique de la France de Louis XIII, Gustave Doré a fait revivre

tous ces types de la vieille comédie : le Pédant crasseux, avec sa robe doctorale et ses énormes lunettes, le Léandre et l'Isabelle, la Duègne, le Scapin hardiment découplé, le Tyran farouche et barbu, le Matamore hâve et maigre, flambant et emphatique, soulevant son manteau avec la pointe de sa tranche-montagne et souffletant le



LA NATIVITÉ

(Réduction d'un sujet de la *Sainte Bible.*)

soleil du plumet de son feutre. Le chariot de Thespis et la cour des Miracles lui ont fourni la plus riche collection de physionomies accentuées : les loqueteux, les culs-de-jatte, la populace grouillante et dépenaillée du Pont-Neuf, les habitués du cheval de bronze, les opérateurs et les bateleurs, les bretteurs, les marchands de mort aux rats, les filous, clercs, bourgeois, spadassins et poètes crottés, défilent dans ce musée où le crayon soutient avec

la plume une lutte corps à corps. Les deux galeries se déroulent sur une ligne parallèle, offrant un perpétuel sujet de comparaison, qui pourrait fournir matière à une étude piquante et à des rapprochements curieux entre les ressources du peintre et celles de l'écrivain.

Théophile Gautier est peut-être, avec Victor Hugo ou même avant lui, l'auteur le moins commode à illustrer; il ne laisse rien à faire au dessinateur. Sa plume est littéralement un pinceau, un burin, un ciseau, un instrument qui exprime tout, sauf le sentiment et la pensée; son livre, un *mannequin* admirable, où l'on ne s'avisera pas de chercher une âme, mais qui reproduit le corps de l'époque, jusque dans les moindres replis du costume, à la fois avec une sorte de magie fantasmagorique et avec la froide exactitude d'un expert juré. Il emprisonne son traducteur dans un cercle d'indications minutieuses qui lui ôtent la force et la liberté de ses mouvements, et accroît encore la difficulté de sa tâche en lui prenant d'avance tous ses effets et en les épuisant. Mais la gêne qu'il a dû imposer à l'artiste ne s'est traduite dans ses planches que par une netteté et une précision plus grandes que jamais. Le dessinateur s'y montre en première ligne : il serre le contour; stimulé par ce rival, et sans cesse aussi maintenu par lui, il se tient sévèrement en garde contre la diffusion et la fantaisie hasardeuses. Peut-être est-ce à cette contrainte, autant qu'aux progrès de son expérience, qu'il faut attribuer la mesure et la sobriété relatives dont il y a fait preuve. Par un phénomène qui n'est contradictoire qu'en apparence, et dont la logique apparaît dès qu'on cherche à s'en rendre compte, c'est en illustrant l'écrivain dont l'intempérance descriptive est la plus fameuse qu'il a montré le plus de modération et de goût, sans en excepter les scènes grotesques, dont il n'a pas abusé une seule fois pour pousser le réalisme jusqu'à la grimace.

L'idée d'illustrer les fables de la Fontaine était moins heureuse. Doré n'est pas de la famille du bonhomme. On retrouve dans cette œuvre ses qualités ordinaires : beaucoup de verve, de couleur, d'accent et d'effet; mais ce ne sont pas celles que cette illustration exigeait avant tout. La plupart de ses dessins sont des interprétations ingénieuses, où, avec la souplesse de son talent, il s'amuse à présenter l'idée de la Fontaine sous les formes les plus diverses : tantôt directement traduite, comme dans la grande planche du *Conseil*

tenu par les Rats; tantôt spirituellement transposée, comme pour la *Cigale et la Fourmi*, qu'il a figurées par une maigre guitariste et une grasse ménagère alsacienne; et le *Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe,* où il a su ramener le type animal au type humain et les mêler l'un à l'autre avec une habileté digne du crayon de Grandville. Mais beaucoup, très beaux en leur genre, ont le tort de paraître bien ambitieux pour les apologues du Bonhomme, et de mettre un peu trop de drame à fracas là où il faut avant tout du naturel, de la finesse et de l'observation. Ce qui manque le plus au talent superbe de Doré, c'est la simplicité naïve, la grâce aimable et familière, c'est-à-dire précisément ce qui caractérise les Fables.

III

Nous voici arrivés, avec le la Fontaine suivi du *Purgatoire* et du *Paradis,* à la date fatale de la guerre. Mais nous avons laissé sur notre route une foule de productions secondaires dont il faut pourtant dire un mot. Tout d'abord, le *Roi des montagnes,* où sur les marges du texte il a déroulé une amusante galerie de bandits homériques, d'Anglaises comiquement furibondes et grotesquement effarouchées, d'Allemandes mélancoliques comme un *lied* et maigres comme un traité de philosophie. On ne pouvait souhaiter une traduction plus juste de cette épopée héroï-comique, où le drame sans cesse tourne à la farce et la farce au drame, où les coups de poignard, le sang et les massacres ne peuvent se prendre au sérieux, où l'on a toujours envie de tremper son doigt dans les ruisseaux de sang pour vérifier si ce n'est pas du vin. Puis deux livres de Saintine : le *Chemin des écoliers* et la *Mythologie du Rhin*, qui lui offraient un point de contact, un terrain commun, car tous deux conduisent le lecteur en pleine Germanie, sur les bords du grand fleuve dont nous avons perdu l'une et l'autre rive. L'Allemagne poétique, rêveuse et légendaire s'ouvre devant le peintre. Après s'y être promené d'abord en touriste, esquissant d'un crayon

alerte toutes les scènes, toutes les vues et tous les souvenirs qui s'offrent à sa flânerie vagabonde, il prend corps à corps la vieille Germanie héroïque, la Germanie issue des *Eddas* et des *Nibelungen,* avec son peuple de géants et de dieux. Sans doute son crayon fait une traduction humoristique comme le livre lui-même; mais elle garde, dans sa verve joyeuse, l'accent juste, le caractère saisissant et surnaturel des légendes primitives.

Cette mythologie du Nord semblait faite à souhait pour lui. Odin, Thor, Teutatès, Irmensul, les Walkyries et le Walhalla, les Nornes et le loup Fenris, les follets, les ondines, les kobolds et les gnomes, les fées et les druides, les bêtes fantastiques et monstrueuses qui rampent en volant, se tordent en végétations vivantes, glissent dans la nuit comme des cauchemars qui ont pris corps; les animaux-spectres aux longs cous tortueux, aux queues hérissées de dards, aux gueules énormes où vibre, entre deux mâchoires formidables, une langue aiguë comme une flamme, tenant à la fois du serpent et du chameau, de la chauve-souris et du crocodile, quel thème, et comme il s'en donne à cœur joie! Grâce aux capricieuses arabesques décrites par la plume de Saintine, il peut d'ailleurs se déployer dans tous les sens et sous toutes les faces, montrer tour à tour les côtés gracieux ou terribles, tragiques ou familiers, naïfs ou burlesques de son talent. Il y a là des caricatures d'un réalisme féroce, des charges puissantes et *grasses,* d'une verve rabelaisienne ou d'une bouffonnerie tout anglaise; et, à côté, des fantaisies charmantes qu'on dirait inspirées par le *Songe d'une nuit d'été*, des figures et de petites compositions d'une exquise finesse, du trait le plus pur et du sentiment le plus délicat. Figurez-vous un mélange de Callot, de Goya et de Tony Johannot, mais marqué à la griffe de Gustave Doré.

N'oublions pas le *Voyage aux Pyrénées* de M. Taine, bien que cette œuvre ne compte point parmi ses meilleures, car on y sent un peu d'effort et l'ensemble n'est point sans monotonie. Le paysage y domine. C'est une collection fourmillante de pics escarpés, de gaves bouillonnants, de lacs, cascades, bras de mer couverts de vaisseaux, landes désolées, bouquets d'oliviers et de hêtres, routes et promenades tortueuses, falaises blanchies par l'écume en fureur, gorges traversées par des caravanes, ponts, forts, aqueducs, ruines, grottes, rochers granitiques culbutés les uns sur les autres par les convulsions de la nature, forêts de chênes

colossaux, vallées pittoresques jetées entre des chaînes de monts, etc. etc. Doré s'entend merveilleusement à aligner sous un discret rayon de lune des rangées de pins effilés, droits et gigantesques, à dresser des rocs blanchâtres aux cimes aiguës et dentelées, aux sentiers étroits pleins d'une horreur sinistre, à étager des lignes mystérieuses de montagnes qui fuient dans les perspectives lointaines de l'horizon.

Le *Voyage aux Pyrénées* et le *Chemin des écoliers* étaient ses débuts dans un genre où il allait, après la guerre, marquer plus profondément sa trace par deux ouvrages d'une importance bien autrement considérable : l'*Espagne* et *Londres*. Avec sa facilité à saisir le côté caractéristique des sites, des types et des costumes, il était un merveilleux illustrateur de voyages, à la condition de lui passer un peu de fantaisie et de savoir qu'avec lui on verra le pays et ses habitants comme dans une lanterne magique.

Il avait parcouru la Péninsule d'un bout à l'autre en compagnie de son ami, le baron Charles Davillier, qui la connaissait à fond. L'Espagne était vraiment la terre promise du crayon de Doré. Que de sierras farouches; que de paysages empreints de grandeur et de fierté; que de figures originales, bronzées, truculentes et rébarbatives; que de costumes étranges, de broderies, de panaches, de grelots, de pompons, de haillons et de paillons elle lui tenait en réserve! Jamais dessinateur ne fut à pareille fête et ne le montra mieux. C'est une véritable orgie pittoresque; c'est une *ripaille* de types plus colorés les uns que les autres. On est étourdi par le claquement des castagnettes, par le mouvement vertigineux du bolero, du fandango, des seguidillas et de la jota. Mulets et muletiers, zagals et mayorals, diligences de l'époque du roi Vamba, juges et plaideurs du temps d'Al-Hakem, toutes les physionomies des diverses provinces, depuis le pays basque jusqu'à l'Andalousie, serenos, colporteurs, aguadores, portefaix, toreros, guitarreros, contrebandiers, manolas, paysans, mendiants, musiciens nomades, gitanos, et que sais-je encore! défilent avec une abondance et une variété prodigieuses dans cette inépuisable galerie. L'illustration de Doré présente je ne sais quoi de ronflant, d'emphatique et de *capitanesque,* comme l'Espagne elle-même; elle a le jarret tendu, la taille cambrée et le poing sur la hanche, à la façon des danseuses andalouses que son alerte crayon a si vivement croquées. A côté de cette partie picaresque il n'a eu garde d'oublier les côtés

les plus nobles et les plus élevés. Il est visible néanmoins qu'il a une prédilection toute spéciale pour les physionomies et les scènes populaires. C'est surtout la rue, le cabaret, la posada, le cirque, la grand'route qui l'ont séduit. Quelques-uns trouveront qu'il a pris l'Espagne trop en dehors, lui reprocheront un excès de fouillis, un penchant prononcé à la *charge,* trop de mendiants, de bohémiens, de *trognes* et de guenilles. Mais nul ne pourra contester la couleur, la vie et le mouvement si abondamment prodigués dans ces pages.

Londres semblait offrir un thème beaucoup moins favorable. A première vue, le sujet peut même sembler ingrat. Ceux qui n'ont fait que passer par cette capitale du spleen, qui n'en ont vu que les surfaces et gardent dans leur imagination consternée le souvenir pénible de ses maisons noires, de ses squares pelés, de ses parcs fatigants, de ses rues tristes, de sa foule pesante et morne, de son fleuve méphitique, bordé de quais sombres et recouvert de ponts démesurés, de son atmosphère de houille et de son ciel de plomb, enfin l'impression d'énormité lugubre, d'entassement sans fin qui vous étouffe et vous serre le cœur, au milieu de cette forêt de pierres, comme à Jonas dans le ventre de la baleine, s'étonneront peut-être que Gustave Doré ait pris Londres non pas une fois, mais deux, sur le texte anglais de M. Blanchard-Jerrold et sur le texte français de M. Louis Énault, pour sujet de ses illustrations. Mais tous ceux qui ont dépassé l'épiderme et pénétré dans les profondeurs du sujet savent combien de riches filons a cette mine immense, que Gustave Doré a cent fois fouillée de fond en comble.

Londres ce n'est pas une ville, c'est vingt villes en une seule, ou plutôt c'est un monde, où tous les extrêmes se touchent; une juxtaposition de centres, une agglomération de métropoles, mais dont les frontières restent toujours nettement délimitées. A Londres, les contrastes les plus accentués, les plus violents vous saisissent à chaque pas : ici les merveilles et les éblouissements d'une civilisation raffinée; là toutes les dégradations de la misère la plus poignante et la plus sauvage, l'aristocratie et la *mob;* le Derby et la foire aux vieilles savates, Regent's-Park et Whitechapel, le West-End, Belgravia-Square et le quartier de Saint-Gill. Qui ne voit ce que le relief de ces contrastes si tranchés pouvait fournir à un crayon tel que celui de Doré, également propre à rendre toutes les choses excessives, les féeries de l'opulence

archi-millionnaire, comme l'abjection de la pauvreté sordide et vicieuse?

L'effroyable fourmillement des rues, du pont de Londres, des docks surtout, l'attire et l'obsède; il y revient sans cesse; il le représente sous tous les aspects, à toutes les heures du jour et de la nuit. Trois ou quatre de ses planches sont des chefs-d'œuvre de réalité prise sur le vif et qui atteignent presque, par la vérité saisissante de l'impression reproduite, au fantastique vertigineux de Martin. Le volume se ferme sur une belle estampe où Doré, devançant l'avenir, nous montre un voyageur assis sur les bords de la Tamise et contemplant les ruines colossales de ce qui fut la capitale de l'Angleterre et la plus grande ville du monde; mais la seule vue des toits de Londres, aperçus d'un wagon de chemin de fer, produit sous son crayon un effet analogue et presque aussi frappant.

Doré connaît à fond le type anglais, qu'il retrouve et nous montre dans ses lignes caractéristiques, sous toutes les variétés d'âge, de sexe, de condition, de fortune. Marins, mendiants ou gentlemen; laitières, marchandes d'oranges, buveuses de gin, ou blondes ladies passant au galop de leurs pur sang dans la grande allée de Hyde-Park, il n'y a pas un pli de leur costume, pas un geste, pas un trait qui ne soit essentiellement britannique. Il nous mène partout, dans les prisons, dans les refuges, aux marchés populaires, dans les foires aux haillons, dans les tavernes, et aussi dans les environs de Londres, au jardin zoologique, à Kensington et sur la bruyère de Hamstead. Le Derby lui a particulièrement porté bonheur: le lunch à Epsom, sur l'herbe ou dans les équipages, les *poules* entre enfants, les amusements populaires de ce grand jour de fête nationale, les fenêtres sur la route, le vainqueur, les crieurs de voitures, le retour, — autant de sujets qui lui ont fourni des planches d'une verve, d'un mouvement, d'un *coloris* merveilleux. Il n'a pas moins réussi à nous rendre le tableau des *boat-races,* avec leurs fouillis, leurs grappes de spectateurs entrelacés, accrochés les uns aux autres, suspendus jusque sous les ponts et laissant flotter leurs jambes au-dessus du fleuve. Londres est le triomphe de la cohue, et la cohue est le triomphe de Doré.

Londres avait paru entre l'*Histoire des croisades* et le *Roland furieux.* J'avais toujours rêvé, pour le crayon de Gustave Doré,

l'illustration du poème du Tasse. Cette lacune dans son œuvre me semblait, si j'ose ainsi dire, une sorte de trahison envers son talent, un oubli ou une méconnaissance des plus incontestables aptitudes de ce crayon féerique fait pour interpréter aussi bien les exploits héroïques de Renaud, d'Argant et de Godefroy de Bouillon, que les grâces d'Armide et les enchantements d'Ismen. En illustrant l'*Histoire des croisades* de Michaud, il exécutait en partie le vœu dont je lui avais si souvent fait part et semblait se préparer à l'exécuter tout entier.

Si l'œuvre immense de Doré ne finissait par lasser l'analyse et par décourager le critique, qu'elle condamnerait à des répétitions innombrables, nous aurions aimé à faire voir par le détail quel parti il a su tirer de la variété de ressources offertes par le sujet, en accusant les antithèses avec un relief extraordinaire, dans l'opposition des scènes les plus gracieuses aux tableaux les plus horribles et les plus sinistres. Contentons-nous d'un coup d'œil. L'*Étonnement des croisés à la vue du luxe de l'Orient* est un Véronèse, y compris le coloris, et Eugène Delacroix eût reconnu un frère dans l'*Entrée des croisés à Constantinople*. Ici Pierre l'Ermite prêche la croisade : la croix levée, la main tendue vers la Terre sainte, il échauffe de ses paroles enflammées un cercle de rudes soldats tout bardés de fer, qui l'écoutent en brandissant leurs lances et leurs épées, et qui semblent jeter au ciel l'exclamation de Clovis entendant la Passion du Christ : « Ah! si j'avais été là! » Puis, au cri de *Dieu le veut!* tout l'Occident s'ébranle : résumant le tableau en un épisode pathétique, Doré nous montre, dans un champ où gît la charrue abandonnée, deux femmes avec leurs enfants entre leurs bras, qui envoient un dernier adieu aux partants. Un soldat, resté en arrière, se retourne vers le groupe désolé et lui montre du doigt ses compagnons déjà parvenus au sommet de la colline, qu'il se hâte de rejoindre. C'est l'enthousiasme, c'est la fièvre généreuse de la guerre sainte; c'est l'immense espoir dont rien n'est encore venu refroidir la flamme. Mais tournez la page : voici la contre-partie. Avant même d'être arrivé au but, l'armée de Godefroy rencontre les débris de la troupe de Pierre : défaits, amaigris, mourants, pareils à des spectres, ils se soulèvent pour implorer la compassion des chevaliers attristés et leur jeter un avertissement lugubre. Tournez encore : les soldats du Christ, en approchant de Nicée, aperçoivent avec horreur, au pied de la montagne, les squelettes de leurs devan-



CHATEAU DE HOLZKREIS EN ALSACE

ciers abandonnés sans sépulture dans la poussière, parmi les cadavres des chevaux, les lambeaux d'étendards, les lances couvertes de rouille, les armes brisées : — horrible amas sur lequel plane un vol de corbeaux.

Et les mêlées corps à corps où l'on se pourfend, où l'on s'éventre, où l'on s'écrase! Regardez les assauts de Mosburg, de Ptolémaïs, de Jérusalem, ou le combat de deux cents chevaliers chrétiens contre vingt mille infidèles, ou encore Richard Cœur-de-Lion à la bataille d'Arsur : aucun autre ne saurait peindre comme lui ces fouillis de corps humains entrelacés, entassés, culbutés les uns sur les autres; ces chevaux qui se cabrent, ces yeux qui luisent comme des charbons enflammés, ces dents qui grincent, tous ces bras armés de lances, d'épées, de cimeterres, de masses d'armes; ces flèches qui volent, ces pavés tombant comme la grêle du haut des remparts sur les assaillants, et les échelles brisées à coups de haches et rejetées en arrière, avec les grappes humaines suspendues à chacun de leurs échelons.

Un mérite plus rare, plus difficile, plus élevé, et dont je tiens plus particulièrement à louer le dessinateur, c'est d'avoir su rendre, avec une expression souvent profonde, parfois admirable, non seulement les visions miraculeuses des croisés : — l'apparition de saint Georges sur le mont des Oliviers pendant le deuxième siège de Jérusalem, les milices célestes planant au-dessus de la bataille de Nicée; l'ange qui, un étendard d'une main, une épée de l'autre, guide les soldats du Christ sur le chemin de la ville sainte; la troupe des messagers célestes, volant au-dessus des flots, dans une planche qui ressemble à un rêve, devant le navire de saint Louis qui s'avance surmonté d'une croix aux rayons lumineux; — mais surtout le sentiment de foi ardente qui fut l'âme des croisades, l'incomparable élan chevaleresque et chrétien qui poussa la France à la conquête du divin tombeau. Soit qu'il nous peigne l'enthousiasme des croisés à la vue de Jérusalem, soit qu'il nous les montre adorant la vraie croix, qu'ils couvrent de baisers et de larmes, il fait passer en nous quelque chose de la flamme qui embrasait leurs cœurs. A ce point de vue, la composition qui représente la croisade des enfants est peut-être la plus remarquable et la plus frappante. Ils défilent en chantant, l'air extatique, les yeux levés au ciel, les mains jointes ou serrées sur la poitrine, groupés autour de la bannière sainte, escortés d'un moine qui porte la croix, entre les

hautes maisons gothiques d'où les mères laissent tomber sur eux un regard attendri, mêlé de pitié et d'admiration.

L'Arioste avait tenté de bonne heure la verve de Doré. Il y a dans l'épopée romanesque de messer Ludovico un mélange d'héroïsme et de bouffonnerie, un brillant salmigondis de batailles, d'enchantements et de scènes d'amour; une mêlée d'aventures extraordinaires, de courses vagabondes, de chrétiens et de Sarrasins, de nains et de géants, de paysans et de souverains, de moines, d'aubergistes, de soldats, de musiciens et de sorcières, de monstres fantastiques et de beautés miraculeuses, qui ouvraient un champ des plus propices à son imagination. Il pouvait s'élancer à travers ce domaine merveilleux, comme monté sur le bon coursier Bayard ou sur l'hippogriffe d'Astolphe, et s'escrimer avec son crayon aussi bien que Roland ou Renaud avec son épée.

Nous n'avons pas à essayer ici, après tant d'autres, une appréciation détaillée du poème de l'Arioste. Qui ne l'a lu? Qui ne le connaît? C'est une folie, mais une folie éblouissante. On a peine à comprendre que l'auteur ne se perde pas lui-même dans cette trame sans cesse coupée et interrompue, dans cette multitude de sentiers qu'il semble prendre plaisir à compliquer et à entre-croiser. Il échappe en partie aux dangers de cette absence de plan par l'aisance de l'allure, la clarté et la limpidité du style. Il se joue avec la prestesse d'un oiseau en mille aventures sans cesse nouées, dénouées, renouées; si bien que le lecteur se sent rassuré par sa désinvolture et le suit avec confiance dans les innombrables détours de son labyrinthe, se transformant sans cesse, passant du grave au doux, du terrible au gracieux, du sublime au bouffon, multipliant les inventions, prodiguant les surprises, secouant des perles comme le petit chien de la fable, et jetant tous les trésors d'une imagination exubérante et déréglée où se fondent avec la mythologie classique le merveilleux chevaleresque et les féeries orientales.

Certes, il n'eût pas rêvé à son poème un plus harmonieux accompagnement. On retrouve la même imagination surabondante, le même coloris, la même fraîcheur, la même facilité dans ces paysages mystérieux, aux arbres tordus en contorsions bizarres, dans ces châteaux enchantés, ces villes qui ressemblent à des visions, ces palais qui sont comme des rêves réalisés, et que Doré imagine et recommence par douzaines, sans se répéter jamais, avec leurs escaliers à faire pâlir celui de l'Opéra, leurs galeries, leurs arcades,

leurs colonnes soutenues par des animaux fantastiques, leurs merveilleux détails d'ornementation comme en peut combiner le cerveau d'un sultan travaillé par le hachisch.

Il triomphe mieux encore dans les grands coups d'épée des paladins et de leurs dignes rivaux, les Sacripant et les Rodomont! Les têtes roulent en cascades; les bras et les jambres voltigent en pluie dans les airs; des chevaliers couverts d'armures sont coupés en deux, fendus jusqu'au menton, soulevés à six pieds de terre d'un terrible coup de pointe, embrochés à la queue leu leu, comme des grenouilles, d'un coup de lance qui en a transpercé une demi-douzaine. Les chevaux dégringolent; des grappes d'hommes s'effondrent, s'écroulent du haut des tours, des ponts, des remparts, des rochers, dans la rivière ou dans un précipice. Roland taille des armées en pièces. Rodomont pousse devant lui, dans les rues de Paris, un troupeau humain qui fuit éperdu et qu'il égorge à tour de bras. Ces carnages pantagruéliques, si je puis ainsi dire, semblent enivrer son crayon, et sur ce sujet il ne tarit pas.

L'île d'Alcine surtout, avec les monstres aux formes impossibles dont ce domaine magique est peuplé, l'orque de l'île d'Ebude, les ogres, les dragons barrant le passage à Astolphe, et qu'il met en fuite au son du cor enchanté; les démons évoqués par Maugis dans la grotte, les griffons, les coursiers ailés, toutes les bêtes extravagantes où se complaît le génie de l'Arioste, n'inspirent pas moins son interprète. Il y a déployé à diverses reprises une imagination digne de Callot. Et, louange plus rare encore, que nous n'aurons garde d'oublier, il a illustré avec décence un poème dont les vives peintures pouvaient si facilement induire en tentation le chaud et fougueux crayon des *Contes drôlatiques* et du *Rabelais*. Si ce courant juvénile de fantaisie débridée traversa jusqu'au bout son œuvre, où elle demeure visible comme le Rhône au milieu du lac de Genève, ce fut en se réglant et en se purifiant.

L'Arioste fut la dernière des grandes illustrations de Doré. Nous avons passé plusieurs autres productions tout à fait subalternes dans son œuvre, où il n'en a pas moins jeté les perles sans compter. Parmi celles qu'il fit pour l'Angleterre, peut-être connaissez-vous les magnifiques dessins dont il a accompagné les poèmes de Tennyson. *Genièvre, Elaine, Viviane, Enide,* ces œuvres d'un talent élevé et fin, mais un peu froid, ont été enrichies par lui de compositions gravées sur acier, pleines d'un sentiment poétique et idéal

très élevé, et où le style et l'intelligence du temps chevaleresque s'unissent d'une façon remarquable au sentiment pittoresque.

On en a publié des éditions françaises, et la *Légende du vieux marin,* de Coleridge, a été également traduite dans notre langue et a reparu chez nous, après son succès d'Angleterre, avec les dessins de Doré. Le héros du poème est un vieux marin puni pour le meurtre d'un innocent albatros qui était venu, comme un messager de Dieu, réjouir et consoler son vaisseau pris dans les glaces, et condamné, pour ce méfait cruel, à subir les plus horribles souffrances sur son navire désemparé, où il survit seul à ses compagnons, et à raconter perpétuellement son histoire. L'Esprit du pôle et les génies de la mer tiennent compagnie aux anges dans cette conception si étrange pour nous, et les idées platoniciennes s'y mêlent au sentiment évangélique. Les belles descriptions des grands phénomènes de la nature tempèrent l'horreur des scènes effrayantes, et il règne d'un bout à l'autre de cette ballade comme une clarté polaire. La teinte fantastique et surnaturelle du sujet a été rendue, dans la série des compositions de Doré, avec une variété et une richesse d'invention extraordinaires, qui atteignent tour à tour aux effets les plus charmants ou les plus terribles. C'est comme une évocation magique, qui prête une vie merveilleuse aux fantômes du poète. Si Coleridge pouvait rouvrir un moment les yeux, il serait stupéfait de voir son imagination tellement dépassée par celle du dessinateur que son poème à la plume n'a plus l'air que d'une maigre annotation, pareille aux commentaires de Bond sur Horace, écrite en marge de cet éblouissant poème au crayon.

Mais il est probable que vous ne connaissez point son *Paradis perdu,* qui n'a paru qu'en Angleterre, et ses amis seuls ont pu voir quelques admirables dessins détachés du *Shakespeare* dont il voulait faire le couronnement de son œuvre, et qu'il n'a pas eu le temps de finir.

Cette illustration colossale embrasse près de quarante ouvrages, parmi lesquels beaucoup sont in-folio et même en deux volumes, comme la *Bible,* la *Divine Comédie,* le *Don Quichotte,* le *Rabelais,* avec des centaines, ou plutôt des milliers de dessins hors texte, du même format que le livre. Et je laisse forcément de côté tout ce qu'il a semé dans le *Journal pour rire,* dans le *Musée franco-anglais,* dans le *Journal pour tous,* dans le *Tour du monde,* dans une multitude d'albums comiques ou sérieux, de magazines ou de

livraisons illustrés, dessins dont il n'est pas un seul qui ne porte son cachet, et dont un grand nombre, enfouis pour toujours au milieu de publications oubliées, ont une tournure, un accent, une saveur, une poésie, qui ne s'effacent plus de la mémoire lorsqu'on les a une fois entrevus. Et je ne parle non plus ni de ses dessins isolés, comme ceux qu'il mit en vente à l'hôtel Drouot, en 1875, ni de ses innombrables aquarelles.

Les qualités maîtresses du dessinateur sont une facilité infatigable, qui ne laisse jamais voir l'effort; une souplesse qui se plie à tous les genres et à tous les effets, en semblant garder dans chacun d'eux la même aisance et la même supériorité; une personnalité indélébile et tellement éclatante, qu'elle demeure visible jusqu'au milieu des réminiscences, et qu'elle marque le moindre croquis d'une empreinte originale; enfin une imagination d'une activité et d'une richesse inépuisables, la plus éblouissante de verve et de flamme qui se soit depuis longtemps produite dans l'histoire de l'art.

La fécondité de ce prodigieux improvisateur touche à la magie. On la lui a parfois reprochée, comme si elle n'eût pas été l'une des conditions de son tempérament artistique. Il est emporté par son imagination fougueuse, à la façon de Mazeppa par son cheval. Il produit comme ces terres des pays heureux qui ne se reposent jamais. Avec une prodigalité que rien n'épuise, il fait largesse de ses dons à pleines mains. Si les pièces qu'il frappe dans son atelier ne sont pas toutes sans alliage, aucune du moins n'est sans valeur, et s'il se glisse quelquefois du strass parmi ses diamants, il faut un œil vigilant et exercé pour le découvrir dans ce ruissellement de rubis, de topazes et d'émeraudes, qui coule comme un fleuve. Vous y pourrez découvrir des négligences et des incorrections, jamais une banalité; des réminiscences involontaires, mais que recouvre et qu'efface une personnalité artistique, une originalité de nature absolument indélébile; des formules qui se répètent, des types, des expressions, des attitudes qui reparaissent, mais toujours, dans la composition simple ou touffue et dans l'effet gracieux ou terrible, séduisant comme le songe d'une nuit d'été ou accablant comme un cauchemar, une souplesse de moyens, une richesse de détails, une variété pittoresque, qui n'appartiennent qu'à lui.

Gustave Doré a au plus haut point le sens du grand, du gigantesque, du fourmillant, du tumultueux; la science instinctive des

masses, qu'il manie avec une aisance souveraine, qu'il groupe, qu'il étage, qu'il équilibre, qu'il anime et soulève comme les flots de la mer. Personne ne sait à son égal encadrer une scène fantastique dans une architecture babylonienne et un paysage vertigineux. Il y a en lui du Piranèse aussi bien que du Martin. A chaque pas il nous ouvre les portes d'or ou d'airain du pays des rêves; et dans l'ombre lumineuse, dans l'abîme qu'un rayon éblouissant traverse comme une flèche d'or, ce magicien nous fait entrevoir les mystérieux fantômes que nul œil humain n'avait jamais aperçus. Avant tout, c'est un visionnaire et un évocateur. Ne craignez pas qu'il s'astreigne à copier servilement la nature. Sa force, quelquefois sa faiblesse, est de n'avoir pu à aucun moment de sa carrière, même lorsqu'il croit faire un portrait, — tentative très rare et toujours malheureuse dans son œuvre, — même lorsqu'il veut reproduire quelque vue d'Écosse, de Suisse ou des Pyrénées, s'enfermer dans cette tâche trop étroite pour son imagination tyrannique. Il voit les hommes et les choses sous un aspect particulier; il les transforme et les idéalise en les reproduisant. La nature n'est pour lui qu'un point de départ et un point d'appui. Il faut s'entendre toutefois et ne pas franchir la juste limite, même dans cette remarque essentielle pour l'intelligence de son génie. On a dit qu'il travaillait sans modèle, qu'il faisait ses figures et ses paysages de *chic,* pour employer l'argot de rapin. Il est bien vrai que je n'ai jamais vu de modèle dans son atelier. Mais combien n'ai-je pas vu dans ses portefeuilles d'études et de croquis rapportés de toutes ses excursions! Il aimait les voyages et n'en faisait pas un sans récolter une ample moisson de figures, de costumes, de vues, de scènes, fixés au vol par son alerte crayon, et qui lui fournissaient les éléments de ses compositions. C'est bien là aussi travailler d'après nature. Doré était l'homme du mouvement et de l'action. Il ne se servait pas du modèle d'atelier, immobile, figé dans sa pose de statue; il se servait du modèle vivant, surpris dans la vérité de sa physionomie et la liberté de son allure.

Son rôle a été de créer des formes correspondant à des idées et à des sensations, de traduire en images matérielles les visions de l'esprit. Ses illustrations des chefs-d'œuvre ne sont pas de simples annotations pittoresques écrites en marge du livre, comme celles que l'on connaissait avant lui; ce sont de vraies créations. Il ne se borne même pas à traduire le poème; il en écrit un nouveau sur

le même thème. Il fait une œuvre équivalente à celle de l'auteur. On peut dire le *Don Quichotte* et le *Roland furieux* de Gustave Doré, comme de Cervantes et de l'Arioste. Ses dessins sont, dans toute la force du terme, des tableaux. Avec cette gamme restreinte qui ne se compose que de deux notes fondamentales, le noir et le blanc, reliées entre elles par les nuances intermédiaires, il se compose la plus opulente et la plus variée de toutes les palettes. Il atteint à des résultats étonnants par l'habile distribution de l'ombre et de la lumière, par l'emploi du clair-obscur, par la dégradation des objets dans les lointains de la perspective, par la combinaison des tons et des valeurs, par la verve chaleureuse de l'exécution, par l'invention d'effets nouveaux auxquels il a dressé ses interprètes, et qui ont agrandi le domaine de la gravure sur bois. Si ce n'est pas lui qui a introduit la couleur dans le dessin, on peut dire du moins qu'il l'y a fait entrer plus avant que personne, et que nul n'a mieux montré à quel point la science de l'artiste peut suppléer à l'insuffisance des instruments, ou plutôt se créer ses instruments à elle-même.

IV

Gustave Doré présente même ce phénomène bizarre d'un peintre beaucoup plus complet avec le crayon qu'avec la brosse, rivalisant, sans palette, avec les plus chauds effets des Rubens, des Véronèse et des Rembrandt, et ne devenant un coloriste incomplet que lorsqu'il prend en main l'arme même du coloris. Soit insuffisance des études premières, soit déplacement et transposition de ses facultés artistiques, il n'a jamais pu, avec des tableaux, atteindre à la force et à la variété des résultats qu'il montre dans ses dessins, ni réaliser, en employant toutes les ressources de l'art, la moitié des effets qu'il produit en se restreignant aux moyens les plus élémentaires.

Il est juste néanmoins de reconnaître les progrès considérables qu'il avait faits dans la peinture depuis ses débuts. Avec une ténacité indomptable, soutenu par l'orgueil de sa force, rempli d'amer-

tume, mais non découragé par le mauvais accueil de la critique, qui faisait payer au peintre tous les triomphes du dessinateur, il nourrit jusqu'au bout le désir et l'espoir de la convaincre d'erreur ou d'injustice par quelque ouvrage éclatant qui forcerait tous les suffrages. Depuis plusieurs années, il avait même renoncé à peu près complètement au crayon, pour ne plus se servir que de la brosse et de l'ébauchoir. Sa dernière illustration date de 1878; les dessins lui fatiguaient les yeux, disait-il. Cette fatigue était peut-être pour moins dans sa résolution que la lassitude de triomphes trop sûrs et trop faciles, et le désir de les remplacer par d'autres, enlevés de haute lutte, dans un art plus complet. Mais ses paysages, à peu près seuls, obtenaient grâce, et ce succès restreint l'irritait davantage encore, parce qu'il y voyait une nouvelle preuve du parti pris de lui barrer le passage sur le chemin de la grande peinture, objet de son ardente ambition, en lui concédant tout le reste, comme sans conséquence.

L'effort de Gustave Doré pour arriver à s'imposer comme peintre a été d'une vigueur et d'une persistance singulières. Il n'a pas envoyé moins de soixante tableaux aux expositions depuis 1849, sans préjudice de ses dessins et de ses statues, et il en eût exposé bien davantage si le chiffre des envois n'eût été strictement limité à partir de 1863. De ce nombre beaucoup étaient de dimensions colossales; plusieurs, dans des genres fort divers, attirèrent assez vivement l'attention publique, alors même que la critique leur tenait encore rigueur : le *Tapis vert*, le *Néophyte*, les *Martyrs chrétiens*, etc. Doré y reprenait souvent les sujets de ses dessins, surtout de la Bible et de Dante. Au Salon de 1863, il exposa en même temps, sans parler d'une *Danse de gitanos à Grenade*, son *Déluge* et sa *Françoise de Rimini*, — car il ne reculait devant aucun sujet ni aucun rapprochement : — l'un, enveloppé d'une harmonie de tons sourds et lugubres; l'autre, d'une poésie expressive et d'une grâce douloureuse qui lui méritent une place un peu au-dessous du chef-d'œuvre d'Ary Scheffer. Rappelons encore *Virgile et Dante traversant le Styx, — au neuvième cercle, — visitant la septième enceinte :* la *Chute des anges rebelles*, *Moïse devant Pharaon*, le *Massacre des Innocents*, l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, les *Ténèbres* et plusieurs autres scènes de la Passion. Mais la critique s'obstinait généralement à n'y voir que des vignettes agrandies; elle en blâmait surtout la couleur, tantôt molle et sans ressort.

tantôt arbitraire et fausse, ne voulant tenir aucun compte des riches qualités d'invention et d'ordonnance qui compensaient largement ces défauts, et plus sévère pour lui que pour les grands peintres du temps passé, qu'on juge d'après leurs beautés et non d'après leurs lacunes.

Par exemple, dans les *Ténèbres*, qu'il exposa en 1873, tout ce qui tient à l'invention et à la composition porte la trace d'un talent supérieur et d'une imagination puissante. Sur le sommet du Golgotha, les trois croix se détachent dans la lumière. En bas, au milieu des ténèbres, trouées çà et là par quelques points lumineux qui s'attachent comme des paillettes d'or aux casques des soldats, s'agite tumultueusement une multitude affolée. Il y a là des centaines, peut-être des milliers de têtes, sur lesquelles se lisent toutes les variétés de la peur, de la lâcheté, du désespoir, de la fureur, tous les sentiments bas et vils d'une foule éperdue sous le poids de son crime et la vision du châtiment. Les expressions, les gestes, les groupes, les costumes, sont étudiés et rendus avec une habileté prodigieuse; mais — toujours le *mais* fatal — le tableau offre encore je ne sais quel aspect de papier peint auquel le regard a besoin de s'habituer.

Gustave Doré avait trouvé une compensation, malheureusement insuffisante, à cet injurieux dédain d'une grande partie de la critique et d'une moins grande partie du peuple français pour sa peinture, dans l'enthousiasme qu'elle excitait en Angleterre et même en Amérique. On avait établi à Londres une *Doré-Gallery* en permanence, qu'il alimentait sans cesse et que nos voisins ne se lassaient pas de visiter. Londres était sa seconde patrie : il allait s'y reposer des luttes de Paris, s'y retremper dans une admiration sans mélange. Nos voisins aimaient son talent sous toutes ses formes ; les éditeurs anglais eussent voulu l'accaparer, et, non contents du *Paradis perdu* et des *Idylles du roi*, lui faire illustrer tous leurs poètes, depuis Chaucer et Spencer jusqu'à Wordsworth et lord Byron. Quel Shakespeare et aussi quel Dickens il eût pu faire !

Mais, pour en revenir à ses tableaux, les tons arbitraires et chimériques qu'il était enclin à leur donner, sous l'influence d'une imagination naturellement féerique, ne choquaient pas les Anglais, auxquels manque le sentiment de la justesse du coloris, et qui en ont vu bien d'autres dans les œuvres de leur école nationale. D'autre part, ils étaient charmés par ses qualités de peintre poète

et penseur, par son amour de l'allégorie et par ses goûts bibliques. En dehors de ses paysages, Doré en était venu, vers la fin de sa vie, à ne plus traiter, pour ainsi dire, que des sujets religieux. Les *Calvaire,* les *Ecce homo,* les *Christ au prétoire* ou *sortant du prétoire,* le *Christ ressuscité,* la *Vision de Calpurnie* (la femme de Ponce Pilate), le *Triomphe du christianisme,* recouvraient les murs de son atelier de la rue Bayard. La Bible satisfaisait à la fois son instinct du grand et l'élan continuel de son esprit vers un monde où il ne se sentait pas borné par la réalité mesquine et plate. L'une des dernières toiles que j'ai vues sur le chevalet, longue de quarante pieds, haute de vingt-cinq, et où, tandis qu'il causait, sa main faisait presque à chaque phrase éclore un nouveau personnage en cinq ou six coups de brosse, lui avait été inspirée peut-être par le populaire *Voyage du pèlerin,* de Bunyan. Dans une gorge escarpée que bordent des montagnes d'une désolation sinistre, se presse une foule suppliante où se trouvent réunies toutes les conditions sociales : ceux qui souffrent de la misère et ceux qui souffrent de la richesse, la mère en deuil, l'ascète desséché par le jeûne, le philosophe ravagé par le doute, le soldat las de tuer, le roi accablé du poids de sa couronne, l'artiste et le poète que leur génie dévore et que l'envie insulte, les délaissés, les opprimés, les victimes de l'ingratitude et de l'injustice. La douloureuse *théorie* de la *Vallée de Misère* se déroule en longues files, suppliante, les bras levés, les yeux pleins de prières. La nature impassible ne répond à ce long cri d'angoisse de l'humanité que par un silence lugubre, des images de désolation et de ruine. Mais là-bas, sur la cime, regardez cette vision lumineuse qui se lève comme une aurore après la nuit : c'est le Christ consolateur, montrant la croix avec laquelle il a racheté le monde, transformé la souffrance en joie, et fait de l'humiliation une gloire.

Un homme qui trouvait, et sans cesse, des sujets pareils, qui les traitait largement et vaillamment sur de vastes surfaces, était un grand artiste, malgré les défaillances de l'exécution. Il a manqué à Gustave Doré, je l'accorde volontiers, une première éducation de peintre assez solide, assez sérieuse, assez prolongée, pour lui livrer tous les secrets d'une facture savante. Mais peut-être aussi ce long apprentissage n'était-il pas compatible avec sa nature ardente et spontanée, avec l'impatience et la flamme d'une énergie créatrice qui ne pouvait se contenir, qui se fût plus fati-

guée à attendre qu'à produire, et qu'on n'eût réussi à transformer qu'en la dénaturant.

Il faut prendre le génie tel qu'il est. Quoi qu'il en soit, il est permis de préférer encore cet inépuisable inventeur, dont les tentatives restent grandes même lorsqu'elles avortent, toujours neuf, original et vigoureux jusqu'en ses défaillances, toujours prêt à jeter les splendeurs de la forme sur les données de la poésie, de la légende ou de l'histoire, sur les fantaisies d'une imagination prodigieuse dont l'activité féconde n'eut jamais sa pareille ; à la fois ingénieux et puissant, abondant sans banalité et élevé sans emphase, joignant à la nouveauté et à la richesse de l'idée une science archéologique et ethnographique qui ressemble à de l'intuition ; il est permis de le préférer à ces peintres de *morceaux,* laborieusement stériles, cantonnés dans un étroit domaine, qui passent leur vie entière à copier des torses et des biceps, à représenter des chaudrons ou des harengs saurs, à retourner de face, de profil ou de trois quarts, tantôt assis et tantôt debout, le même homme fumant sa pipe, ou la même femme mettant sa jarretière.

V

Gustave Doré n'aborda la sculpture que beaucoup plus tard, et sur ce nouveau terrain, sans arriver à conquérir entièrement la critique, il n'a pourtant pas rencontré la même résistance acharnée que sur le précédent. L'effet de surprise fut grand, quoique rien ne dût plus étonner de la part de cet artiste universel, lorsqu'on vit paraître la *Parque et l'Amour.* L'œuvre avait ses défauts, et on s'ingénia à lui en trouver ; mais elle tranchait, par sa conception ingénieuse et sa physionomie mouvementée, sur le caractère général des autres statues, et elle ne pouvait passer inaperçue. L'année suivante, Doré envoya à la fois à l'Exposition universelle le grand vase de la *Vigne,* d'une richesse et d'un goût décoratifs qui firent l'admiration générale, avec ses groupes de petits amours se jouant en mille charmants ébats, au milieu des pampres et des

raisins, sur le col, sur le socle et sur les flancs, — et au Salon, ce groupe de la *Gloire* auquel nous ne pouvons songer aujourd'hui sans y voir un symbole prophétique de sa propre destinée : la Gloire présente au monde le génie triomphant; mais, tandis qu'elle le couronne d'une main, de l'autre elle lui enfonce un poignard dans le cœur. Puis vinrent : l'*Effroi;* la *Madone,* tenant entre ses genoux son divin fils, qui, en un geste enfantin où se pressent le Calvaire, étend ses deux petits bras en croix; le beau groupe intitulé *Christianisme,* — une religieuse emportant un malade pendant le bombardement de Paris. Il mettait une idée dans chacune de ses statues, comme dans ses autres ouvrages, et le sculpteur faisait preuve de la même fécondité que le dessinateur et le peintre. Encore n'ai-je rien dit des petits bronzes commerciaux, vives et spirituelles *bluettes* qu'il envoyait, dans l'intervalle des Salons, aux expositions des cercles artistiques.

Au moment de sa mort, Doré venait d'achever une statue d'Alexandre Dumas, actuellement chez le fondeur, qui doit s'élever bientôt sur la place Malesherbes. J'ai vu dix fois cette statue, vivante et joyeuse comme le modèle, drapée dans un vêtement d'intérieur tout familier, mais aux plis souples et larges, avec sa tête expressive et sa pose cueillie au vol. Le bas-relief du piédestal est une trouvaille. Qu'y fallait-il représenter? L'Histoire? Dumas l'a traitée bien cavalièrement. Le Roman ou le Drame? Mais drame et roman ne forment chacun qu'une partie de son œuvre, et d'ailleurs ce sont là des allégories bien solennelles. Doré imagina d'y représenter la *Lecture*, et ce groupe de la jeune femme et du jeune homme qui dévorent *Monte-Cristo* ou les *Mousquetaires,* tandis qu'un forgeron aux bras musculeux, son marteau encore à la main, s'approche pour écouter, achève sa statue de la façon la plus heureuse. Au revers du piédestal, d'Artagnan semble veiller sur la gloire de son historien. Le choix du comité de souscription qui le chargeait du monument de Dumas fut sa dernière joie. Il se mit à l'œuvre avec une ardeur et une allégresse qui ne se ralentirent pas une minute. Il aimait cet improvisateur, dont la verve et l'activité d'esprit n'étaient pas sans rapports avec sa propre nature. Mais surtout il était heureux d'avoir une de ses œuvres publiquement installée dans l'un des quartiers les plus riches et les plus élégants de Paris, comme une sorte d'appel direct et constant au public contre l'injustice des coteries.

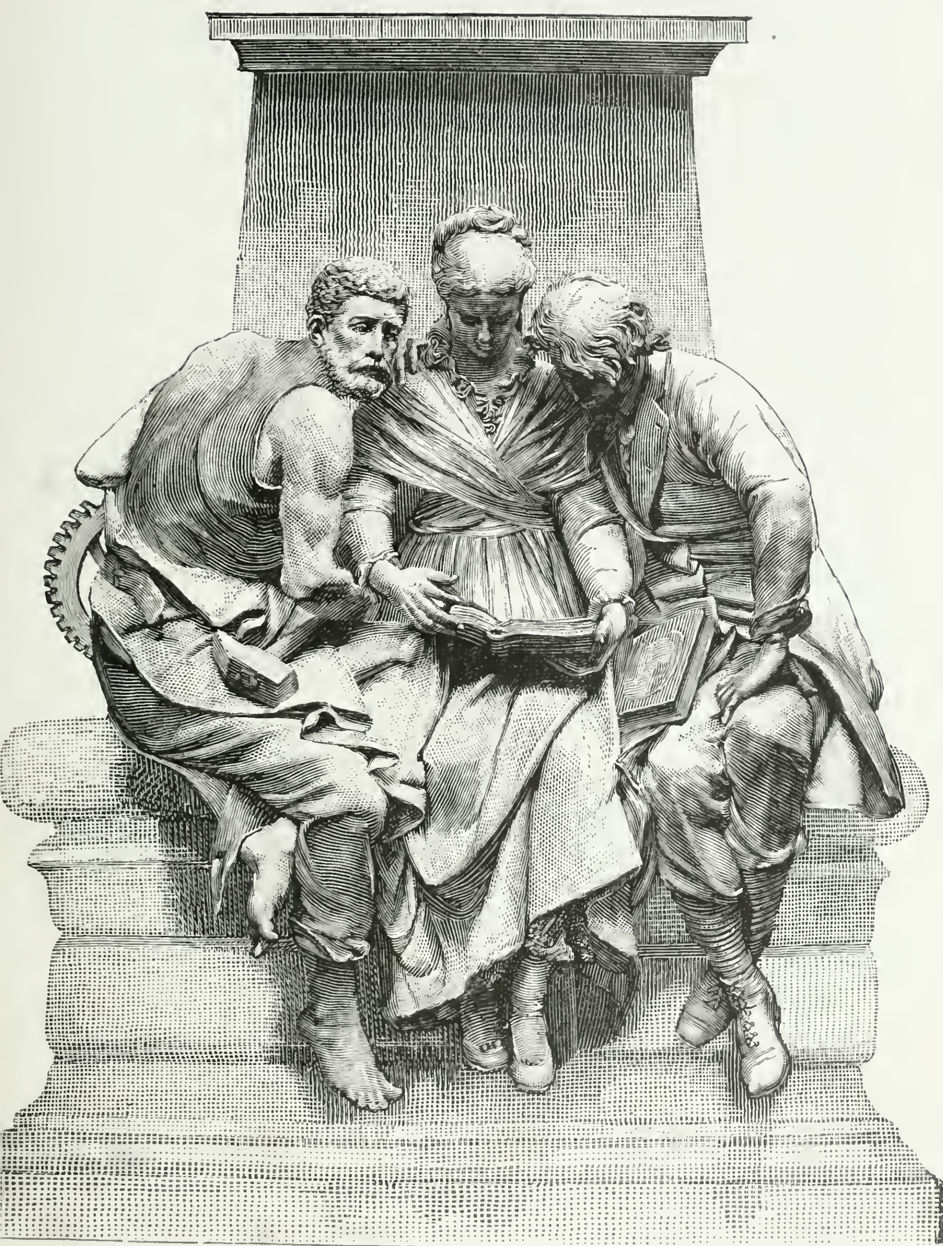
Gustave Doré avait deux ateliers : celui de son appartement de la rue Saint-Dominique, pour les dessins et les aquarelles; celui de la rue Bayard, pour les tableaux et les statues. Ce dernier, l'ancien gymnase Amoros, si je ne me trompe, semblait adapté à la taille d'un Titan. Assurément la grandeur dans l'art ne se mesure pas



MONUMENT D'ALEXANDRE DUMAS (PARTIE SUPÉRIEURE)

à l'aune, mais il est rare pourtant que l'instinct du grand n'entraîne pas un penchant au colossal : les exemples abonderaient pour le prouver. La hauteur et l'étendue de l'immense salle, le nombre des toiles accrochées aux murs ou installées sur des chevalets, les dimensions de celle à laquelle il était toujours en train de travailler, les échelles formidables comme des machines de guerre, l'arsenal de tubes, de godets, de fioles, de brosses, de palettes alignés sur

les tables, plongeaient le visiteur dans la stupéfaction. Le cerbère



SOCLE DU MONUMENT D'ALEXANDRE DUMAS

chargé de veiller à la porte ne laissait passer qu'à bon escient. On trouvait toujours Doré le crayon ou le pinceau à la main. Un piano

était ouvert dans un coin, un violon traînait sur un canapé, un trapèze pendait là-bas, rappelant les autres passions de l'artiste : la gymnastique et la musique. Gustave Doré, taillé en vigueur, avait accompli dans sa jeunesse des tours de force et d'agilité qui eussent fait honneur à Léotard, et qu'il aimait à raconter dans ses moments de belle humeur. Il avait joué du violon dans les soirées de Rossini, dont il savait toutes les partitions par cœur. Mais depuis quelque temps déjà le trapèze avait disparu et le violon restait muet. Doré s'était un peu alourdi et beaucoup assombri dans ces dernières années. Nature indépendante, loyale et fière, mais caractère inégal et très personnel, il n'était ni un homme du monde aux façons aimables et correctes, ni un brillant et séduisant causeur. Il n'avait rien de romantique en sa personne trapue, et sa conversation heurtée, brusque, familière, presque abrupte, ne répondait pas davantage, bien qu'elle eût des boutades originales et de vives saillies, à l'idéal qu'on eût pu se faire de lui. La mort récente de sa mère, qu'il n'avait jamais quittée, et la solitude où il vivait depuis lors, avaient accentué une sorte de misanthropie dont ses amis pouvaient suivre les progrès année par année. Comme il arrive souvent, cet homme envié pour son bonheur était profondément malheureux. Il ne voyait pas ce qu'il avait conquis, il ne voyait que ce qu'il voulait conquérir encore et ce qu'on lui refusait. Si grande et si haute que fût la place qu'il occupait dans l'art, ses ambitions superbes allaient bien au delà. Il eût voulu avoir des palais à revêtir de fresques et à peupler de statues. Il était convaincu d'un parti pris d'hostilité, d'une conspiration tout au moins tacite formée pour lui barrer le passage, dans le domaine de la peinture et de la sculpture.

« N'exposerez-vous pas ce tableau à Paris avant de l'envoyer à Londres? lui demandai-je un jour devant une immense toile religieuse, d'une conception et d'une composition également magistrales.

— L'exposer à Paris! me répondit-il avec amertume. Pour qu'il arrive là-bas couvert de boue et déchiqueté par la critique! Tenez, vous voyez bien celui-ci? Il m'a été acheté par un Américain, qui veut, je crois, le promener de ville en ville. Mais il a eu soin de stipuler que je ne l'exposerais pas au Salon auparavant, de peur qu'on ne lui diminuât, à force d'*éreintements,* la valeur de sa marchandise. Voilà où j'en suis! »

Dans sa carrière si longue, quoique si courte, il ne s'était blasé

ni sur les éloges, ni moins encore sur les critiques. Il souffrait de se voir renvoyé sans cesse à ses dessins, dont la gloire lui fut certainement plus d'une fois importune. Il souffrait non pas seulement de ses échecs répétés dans la grande peinture, mais des succès qu'on ne lui refusait pas dans l'aquarelle et dans le paysage, qui n'étaient pour lui que des amusements, ou tout au moins des travaux d'ordre inférieur, et ce contraste lui paraissait une nouvelle preuve d'un calcul machiavélique qui, sous de beaux semblants d'équité et en s'efforçant de justifier des critiques injustes par des éloges sans portée, le reléguait dans un genre où il n'était dangereux pour personne, en lui fermant celui où il était véritablement à craindre. Il souffrait d'être en Angleterre un homme de génie dont on commentait les œuvres et dont d'illustres prédicateurs prenaient parfois les toiles pour thèmes de leurs sermons, — et de n'être en France, pour une critique hargneuse et pédante, qu'un ambitieux touche-à-tout. Il souffrait de n'avoir jamais eu qu'une mention honorable aux Salons, de ne figurer au Luxembourg que par une petite toile, de ne jamais recevoir une commande de l'administration, de voir revenir tous ses tableaux et toutes ses statues dans son atelier, même ce vase merveilleux qu'il avait fait couler en bronze à grands frais, dans l'espoir de mieux décider à l'achat, et qui eût si admirablement décoré l'un de nos jardins publics. Il souffrait qu'on n'eût jamais songé à lui pour la décoration d'un monument, pas plus d'une chapelle, d'une mairie, d'une école, que du Panthéon, alors qu'on s'adressait aux artistes le moins désignés par leurs travaux antérieurs pour la peinture décorative. Ceux qui ont reçu les confidences de ces douleurs soigneusement cachées aux camaraderies de rencontre n'en oublieront jamais l'accent profond et poignant, et ils se demandent si elles n'ont été pour rien dans cette mort si précoce et si imprévue.

Combien de fois avons-nous dit qu'il ne manquait à Gustave Doré pour être mis à son vrai rang que d'être étranger ou mort! Il ne lui manque plus rien maintenant. Théophile Gautier, qui l'admirait sans réserve, a écrit de lui : « C'est un *portentum*, selon le mot des anciens, — une force, un miracle de la nature. » Qu'il ait trop produit et produit trop vite, d'accord ; mais dans l'effacement général de l'art il est toujours resté lui et toujours debout. Au milieu des courtisans de la mode, guettant les caprices du jour afin de flatter les goûts futiles et sensuels de la foule, d'instinct il cherche les

sujets élevés, et s'il lui arrive de toucher encore au grotesque, il le grandit en lui donnant du style. En face d'un réalisme abject ou frivole, cet idéaliste obstiné ne peint que les plus nobles visions de l'esprit et de l'âme. Il élargit l'horizon que les autres referment; il entr'ouvre les cieux; Dieu et la patrie, les plus majestueux aspects de la nature et les plus éclatantes conceptions de la poésie, tel est le domaine où il se meut. En ses grands tableaux comme en ses paysages, il reste invariablement le peintre des sommets. Quand chacun s'interne dans son petit compartiment, dans ces étroites fabriques d'art industriel où la division du travail est poussée aussi loin que dans les ateliers de serrurerie, lui, comme les grands artistes de la renaissance, aborde avec la même aisance tous les genres comme toutes les formes, et se sert de tous les instruments, plume ou crayon, brosse, ébauchoir ou burin, pour donner un corps vivant à ses idées et à ses rêves. C'est un poète épique égaré parmi des chroniqueurs et des chansonniers.



Em Berthiault Imp. Tours — RAJON

SALOME

HENRI REGNAULT

I



EXÉCUTION
SOUS LES ROIS MAURES

Connaissez-vous, à l'École des beaux-arts, la charmante petite cour du Mûrier? Figurez-vous un jardin discret, plein de verdure, d'ombre et de silence, avec un jet d'eau qui retombe dans une large vasque de marbre, et, tout autour, un portique sous les arcades duquel s'alignent des copies de statues antiques et les moulages de la frise de Phidias. Dans le massif d'arbres et de fleurs s'épanouit le mûrier magnifique qui a donné son nom à la cour et qu'on croirait volontiers, au milieu de tous ces souvenirs mythologiques, planté par Minerve à deux pas du Louvre, en ressouvenir de l'olivier sacré qu'elle avait fait sortir de terre sur l'emplacement du futur Parthénon. Dans la cour du Mûrier, vous êtes à cent lieues des boulevards, et vous cherchez instinctivement votre Homère dans votre poche.

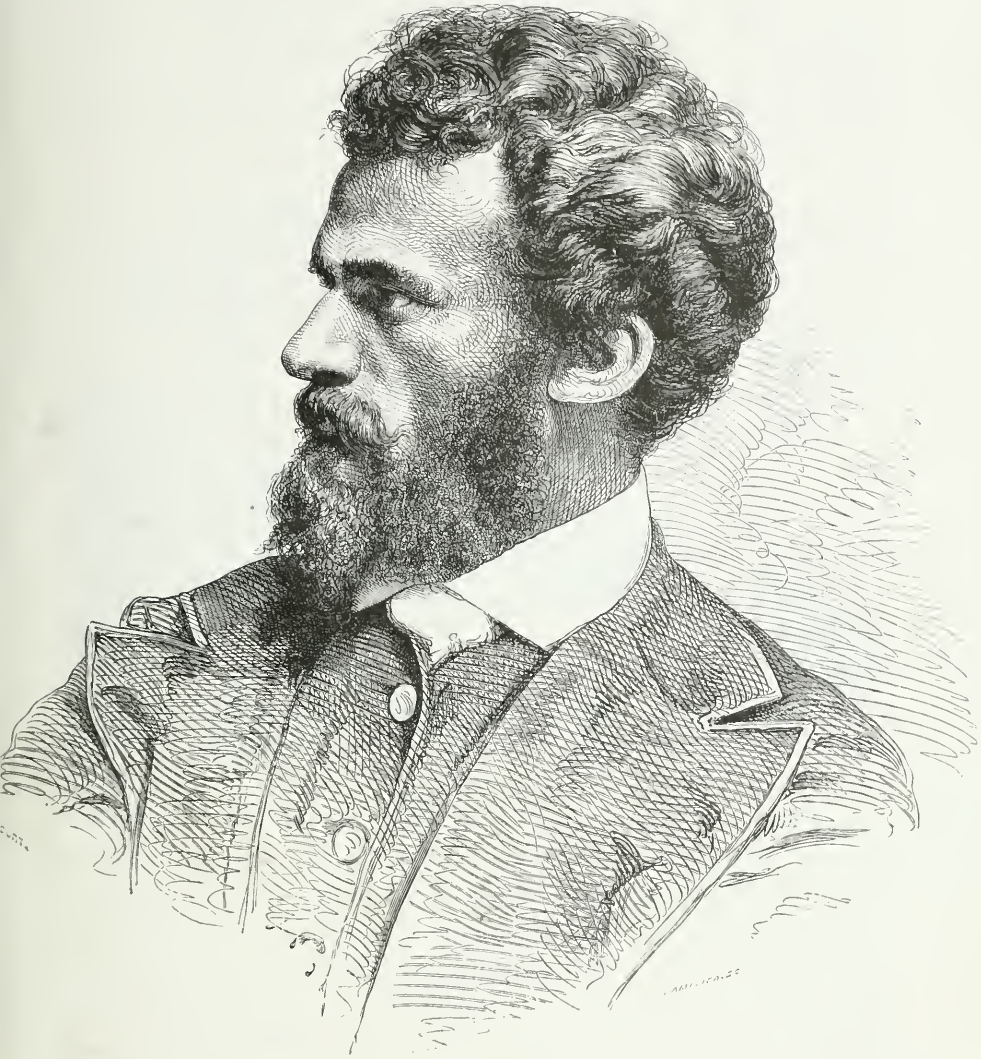
C'est dans un angle de ce portique qu'on a construit le monument de marbre blanc, d'un beau style, d'un goût élégant et sévère,

élevé en 1876 à l'auteur de la *Salomé* et aux autres élèves de l'École des beaux-arts tués pendant la guerre. Deux colonnes supportent un entablement surmonté d'un fronton où brille en lettres d'or, au milieu de branches de laurier, le mot PATRIE. Sur les colonnes sont gravés les noms des élèves, noms obscurs, désormais associés à la gloire fraternelle d'Henri Regnault, dont le buste en bronze, par Barrias, se détache au centre, dominant l'ensemble du monument. Sur le piédestal, la belle figure allégorique de la Jeunesse, chef-d'œuvre de Chapu, frémissante sous ses longs voiles, à demi pâmée d'émotion, se hausse en un effort douloureux, mais enthousiaste, pour tendre au jeune maître le rameau héroïque. La palette, l'appui-main, les brosses, sculptés sur le soubassement, rappellent les triomphes artistiques si prématurément interrompus par la mort.

Arrêtons-nous un moment à regarder l'expressive effigie de Regnault, ce front bas et large, couvert d'une chevelure abondante, presque crépue, ces yeux enfoncés sous de profondes arcades, toute cette physionomie marquée du cachet de la volonté et de la vigueur. Poète en même temps que peintre, musicien, compositeur et même chanteur remarquable, Regnault réunissait dans sa riche nature des aptitudes très diverses. Il avait manifesté son talent dès l'âge le plus tendre. Sa famille conserve un cheval qu'il modela en argile lorsqu'il venait à peine d'atteindre sa huitième année, et qui ferait honneur à un animalier célèbre. Un jour, au lycée Henri IV, où il faisait ses études sous M. Duruy, celui-ci avait donné pour sujet de composition la mort de Vitellius. Ce beau thème inspira l'adolescent : il prit la plume ; mais, au lieu de s'en servir pour écrire des phrases, il s'en servit pour couvrir une grande feuille d'une composition vivante et colorée, plus expressive que n'eussent pu l'être toutes les narrations du monde. M. Duruy infligea un pensum à l'élève Regnault; mais j'aime à croire qu'il a du moins gardé son dessin. Il vaudrait cher aujourd'hui.

Dans l'exposition posthume faite à l'École des beaux-arts en 1872, on regardait avec une curiosité particulière les productions juvéniles de cet artiste précoce dont un crayon fut le premier hochet, — particulièrement un portrait de Riocreux, conservateur du musée céramique de la manufacture de Sèvres, qu'il exécuta à l'âge de dix-sept ans, et qui, dans une manière plus léchée et plus finie que ses derniers ouvrages, n'en offre pas moins un modelé d'une vérité

et d'une précision singulièrement remarquables, et trois grandes compositions au fusain et au crayon, — les batailles d'Issus, d'Ar-



HENRI REGNAULT

belles et de Rocroy, exécutées à l'âge de onze, douze et treize ans, ce qui rappelle le vers de Boileau :

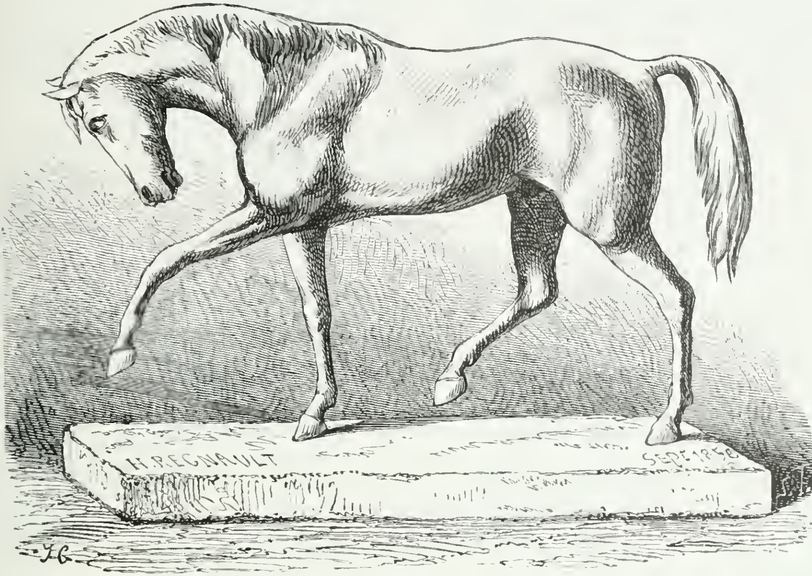
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Henri Regnault avait vingt-trois ans lorsqu'il obtint le prix de

Rome, en 1866. Il avait dû concourir trois fois de suite; lorsqu'il réussit enfin, beaucoup de ses condisciples crièrent à l'injustice et même, s'il m'en souvient bien, épanchèrent leurs plaintes sur les murs! Il exposa pour la première fois, l'année suivante, un simple panneau décoratif sans intérêt par lui-même, mais d'un éclat, d'une vigueur et d'une harmonie qui dénotaient un coloriste de premier ordre. La mort ne lui a laissé le temps d'exposer que quatre fois en tout; — on pourrait même dire que deux fois, car son exposition de 1868 (un portrait de femme dont je n'ai pas gardé le souvenir) avait peut-être moins d'importance encore que la première. Mais en 1869 apparut *Juan Prim,* qui est plus qu'un portrait équestre : un tableau d'histoire. C'est un chef-d'œuvre de vie, de vérité dramatique et de caractère que ce Prim héroïque et théâtral, pâle, nerveux et vaguement inquiet dans l'ivresse du triomphe, campé sur son énorme cheval comme sur un pavois, et salué par les acclamations d'une armée de bandits en guenilles qu'on voit défiler dans le fond. Le maréchal ne voulut pas d'un portrait où il était représenté tête nue, d'une façon si peu officielle et si peu académique, moins en chef d'armée qu'en chef d'émeute; et c'est à son refus que nous devons la possession de cette œuvre originale.

La *Salomé* éclata comme un pétard au Salon de 1870. Jusque-là Henri Regnault s'était borné à reprendre, en la rajeunissant, la tradition des coloristes de notre école nationale; mais cette fois il la dépassait de beaucoup, et Eugène Delacroix lui-même était laissé bien en arrière. Entre le *Prim* et la *Salomé,* il y avait eu une excursion au Maroc, où il s'était enivré de lumière. Tout ce qu'il avait vu, tout ce qu'il avait fait jusqu'alors lui paraissait terne et gris maintenant. Il rêvait de fixer sur la toile les rayons de feu du soleil oriental. Cette prétendue Salomé n'est qu'une bohémienne à la figure sauvage, souriant au spectateur sous l'ébouriffement de son épaisse tignasse noire; une gitana effrontée, une moricaude, du type le plus énergiquement et le plus volontairement trivial, saisie dans toute sa vie robuste et jetée sur la toile avec une brutalité très savante et très calculée. Le jeune artiste s'est complu à multiplier autour de lui les casse-cou, pour faire étalage de sa force et de son adresse. Il a pris pour fond une draperie rutilante, qui devait absorber et éteindre la figure, et sur cette figure, sous ses pieds comme derrière sa tête, il a multiplié les étoffes splendides, les tapis

aux couleurs éclatantes, les jupes lamées d'or. C'est au centre de ce feu d'artifice qu'est installé son modèle. Avec une étonnante crânerie de palette, il a su enlever lumière sur lumière, l'or de la jupe sur l'or du fond, les tons clairs, mais froids, du buste et de la physionomie, sur les tons clairs, mais chauds, de la draperie jaune. Tout cela hurle à plein gosier, mais tout cela est d'accord : c'est un finale de Verdi, où les notes de cuivre de l'orchestre rugissent de



STATUETTE DE CHEVAL

concert avec les notes aiguës du ténor et du soprano. On peut discerner dans cette étrange étude la trace de bien des influences : il y a là du Velasquez, du Goya, et que sais-je encore ! mais amalgamés et fondus dans le tempérament original de Regnault.

Les critiques les plus sévères pronostiquaient alors que ce jeune peintre irait loin si le métier ne lui faisait point sacrifier l'art, si le procédé et le tour de force ne l'entraînaient pas à tenir trop peu de compte du sentiment et de l'idée, et s'il savait équilibrer ses dons. Mais le Salon était à peine fermé que la guerre éclatait. Regnault avait peint son dernier tableau. Le 19 janvier 1871, âgé de vingt-sept ans, il tombait sous une balle prussienne à Buzenval.

Sans l'exposition posthume organisée par ses amis au mois de

mars 1872, dès que Paris commença à reprendre possession de soi, c'est tout ce que nous connaîtrions de lui. Même pour ceux qui croyaient avoir l'idée la plus complète de son talent, cette exposition fut une révélation véritable. Comment croire que, dans une si courte vie, il eût tant accumulé d'études et de travaux? On avait réuni deux cent soixante-dix-sept morceaux, dont soixante-cinq peintures à l'huile et trente et une aquarelles; le reste se composait de dessins de tout genre et de toute importance. Le public se promenait à travers toutes ces œuvres comme dans un éblouissement. Henri Regnault peint comme on respire : on pourrait dire de lui qu'il est la peinture même. Jamais l'adresse et la sûreté de la main, la science et la fougue, l'éclat et l'harmonie n'ont été poussés plus loin. Ses ébauches inachevées, en permettant de surprendre, pour ainsi dire, sur le vif la simplicité, la largeur et l'extraordinaire énergie de sa facture, sont peut-être plus intéressantes encore que ses tableaux achevés.

Nous avons revu là le *Maréchal Prim*, la *Salomé*, l'*Exécution sous les rois maures*, la *Dame en robe de velours rouge*, une copie réduite de l'*Automédon*, et la toile, déjà d'une si fière tournure, qui lui valut le prix de Rome. Mais nous y avons vu pour la première fois de merveilleuses natures mortes, une foule d'études, d'une verve, d'un *brio*, d'une vérité extraordinaires, d'après des types de bergers, de muletiers ou de gitanos espagnols ; la *Sentinelle marocaine* et le *Départ pour la fantasia*, deux perles; la *Sortie du pacha*, une esquisse à peine indiquée par endroits, mais qui n'en est pas moins étonnante de souplesse, de franchise et d'harmonie, et le *Patio à Tanger*, et l'*Intérieur d'un harem marocain*, et dix autres prodiges qui rivalisent entre eux de science, d'habileté, de charme et de vie.

Rien de plus caractéristique surtout que l'*Exécution sous les rois maures*, qu'on peut regarder comme la dernière toile de Regnault. Elle arrête le visiteur au passage en l'éblouissant. Un escalier lumineux et ensanglanté, un homme décapité étendu à terre, un bourreau qui essuie tranquillement son sabre : c'est tout. Regnault n'était pas de la race des penseurs, mais de la famille des peintres, des Rubens, des Titien et des Velasquez. Avec trois taches, — une tache rouge, une tache noire, une tache blanche, — il aurait fait un tableau. Ce jeune homme avait à sa disposition la palette d'un magicien. Jamais son talent impétueux, éclatant, indiscipliné,



PREMIÈRE ESQUISSE D'UN TABLEAU QUI DEVAIT ÊTRE INTITULÉ « LES ADIEUX DE GERMANICUS »

aussi peu classique et académique que possible, mais trempé dans la lumière et la vie, ne s'était manifesté avec plus de fougue et d'exubérance qu'en cette toile, qui fut exposée comme envoi de Rome à l'École des beaux-arts, juste au début de la guerre. Henri Regnault l'avait expédiée de Tanger, où il se trouvait alors, car l'Orient était le vrai climat de son talent. Mais les préoccupations étaient tournées ailleurs, et peu de personnes avaient vu cette œuvre, à laquelle la mort héroïque du peintre donne aujourd'hui un prix plus grand encore.

Henri Regnault n'est pas moins étonnant dans ses aquarelles, merveilleuses d'habileté et d'une incomparable richesse de coloris. Les étoffes surtout, les rideaux, les tapis entassés les uns sur les autres, sans crainte de noyer la pauvre figure humaine, qui n'est plus qu'un point dans cet océan, y exécutent une musique étourdissante, et pourtant harmonieuse, de tons surmenés jusqu'à l'éclat le plus intense, mais néanmoins mariés et gradués avec une liberté, une souplesse, une sûreté de transition et de variations extraordinaires.

Regnault réunit la science du dessinateur à l'éclat du coloriste le plus chaud et le plus lumineux. Nul doute que, s'il eût vécu, il n'eût dépassé de beaucoup la plupart des peintres vivants, puisqu'à vingt-sept ans (il était né le 30 octobre 1843) il pouvait déjà passer pour un maître, et, par certains côtés, pour un grand maître : modèle dangereux, assurément, parce que la mesure et l'équilibre ne sont pas son fort et que sa fougue de coloriste l'entraîne parfois au delà des bornes, mais qui sera toujours précieux à étudier, même pour ne pas l'imiter, et qui donne l'idée de l'un des deux ou trois plus riches tempéraments de peintre qu'ait produits notre école.

II

La *Correspondance* d'Henri Regnault a été recueillie par M. Arthur Duparc, qui a relié les lettres de son ami à l'aide d'un commentaire sobre et plein de tact, et les a fait suivre d'un catalogue complet de son œuvre. Elle achève la révélation commencée par l'exposition posthume dont nous venons de parler. Ceux qui ne con-

naissaient ce jeune peintre que par ses toiles brillantes et fougueuses pouvaient se figurer deux choses : que Regnault usait et abusait d'une facilité prodigieuse, qui le perdrait un jour après l'avoir servi, et qu'il cherchait les succès tapageurs, les triomphes par escalade et par effraction. On avait déjà vu, à l'École des beaux-arts, combien de travaux recouvrait cette facilité prétendue, et par quelle longue série d'études préliminaires s'étaient préparés ces succès de *surprise*. On le verra mieux encore dans les lettres du jeune artiste, et l'on y verra aussi avec quels soins minutieux, quelle ardeur, quelle fièvre, quels enthousiasmes, bientôt suivis de doutes, d'anxiétés et de découragements, il menait à terme chacun de ces tableaux qu'on croirait éclos d'eux-mêmes sur la toile.

Par-dessus tant de qualités éminentes, Henri Regnault en a une qui les domine toutes, ou plutôt qui en est l'âme : la vie. Elle éclate en ce volume comme dans ses moindres esquisses; c'est par là qu'il nous prend et nous enflamme. Sa correspondance porte à chaque ligne l'empreinte de la nature la plus exubérante et la plus vigoureuse; elle a une chaleur, une jeunesse, une verve vraiment étonnantes. Elle entraîne le lecteur comme un courant de feu.

Il y a là telle lettre qui vaut la meilleure de ses toiles; il peint avec la plume comme avec la brosse : tout ce qu'il voit s'arrange en tableau devant ses yeux et dans son esprit. Et que de bon sens, quel jugement large et ferme sous le sans-façon de ce style, trivial parfois, jamais banal et terne! Quelle élévation morale, malgré leur argot d'atelier, leur allure un peu débraillée, dans ces lettres toutes pleines de l'enseignement du travail, de l'admiration du beau, de la passion de l'art, et qui mériteraient, à ce titre, de devenir une lecture classique parmi les jeunes gens!

C'est surtout à partir de l'arrivée de Regnault en Italie, lorsqu'il a obtenu le prix de Rome, que sa correspondance offre un intérêt du premier ordre. Comme il parle toujours avec une sincérité absolue et ne craint pas de nous montrer ses impressions telles qu'il les ressent, même quand elles sont contraires au sentiment général ou à l'opinion qu'il s'était faite d'avance, ou quand il s'agit de rétracter une impression première qui se modifie, on assiste au travail de son esprit et l'on peut suivre pas à pas la marche de ses idées.

Dès qu'il débarque, il est ébloui, enivré, écrasé. Tout l'enchante et le transporte. Il se sent « heureux comme un Dieu ». Cependant sa première rencontre avec Michel-Ange, à Florence, le laisse

froid; mais « la merveille des merveilles », le plafond de la chapelle Sixtine, l'anéantit d'admiration. Il ne sait quels termes employer pour rendre le sentiment qu'il éprouve; il ne tarit pas là-dessus, il y revient sans cesse, entassant les expressions les plus ardentes et les plus énormes hyperboles : « Ce plafond est monstrueux de beauté colossale... C'est un vrai cauchemar. En tombant du cinquième, on ne se ferait pas plus mal; c'est trop beau!

On voit combien sont loin de la vérité ceux qui ont prétendu que Regnault était resté insensible, à Rome, devant les chefs-d'œuvre des maîtres, et particulièrement devant ceux de Michel-Ange. Disons pourtant que son intelligence n'était pas encore accessible à toutes les formes du beau. Il ne faut pas prendre à la lettre ses boutades de peintre enivré de lumière, de couleur et de vie, qui a juré *haine au gris* en sortant de l'atelier de M. Lamothe, et qui voulait retrouver partout l'ardeur frémissante et l'exubérance de force et de sève dont il était animé. Il écrit sans broncher un blasphème comme celui-ci : « La peinture française est née avec Gros, et tous les Poussins du monde ne vaudront jamais le plus petit cuirassier de Géricault ou le *Giaour* de Delacroix. » Regnault n'avait pas encore la maturité d'esprit qu'il faut pour apprécier un peintre tel que le Poussin.

On ne l'avait pas seulement accusé de froideur pour les chefs-d'œuvre classiques, mais aussi de paresse. Ses lettres montrent ce qu'il en faut croire. Avant de mettre la main à l'œuvre, il veut tout voir, tout étudier, tout comparer. Il veut *s'emplir* de chefs-d'œuvre, ouvrir et peupler toutes les cases de son cerveau. En réponse aux exhortations de ses amis et de sa famille, il développe cette thèse dans une longue lettre, d'une familiarité de langage singulièrement expressive, qui est un véritable chapitre de haute esthétique. Le résultat semble avoir démontré après coup la justesse de ses idées, si excessives qu'elles puissent sembler de prime abord. Ajoutons toutefois qu'il entrait là, sans qu'il s'en rendît compte peut-être, une part d'hésitation et de crainte. Il avait mesuré d'un coup d'œil les proportions gigantesques de ces maîtres, qui l'effrayaient en le stimulant. On devine cet accablement matériel et moral en plusieurs endroits de ses lettres : « Je suis broyé, écrit-il en sortant pour la première fois de la chapelle Sixtine. Ce géant de Michel-Ange m'a laissé à moitié mort : c'est un coup de foudre que ce plafond... Je n'ai pas ressenti, après cette visite-là, cet entrain, cette verve que



DÉPART POUR LA FANTASIA

vous donnent généralement les maîtres lorsqu'on a causé avec eux. »

Et ailleurs :

« Que voulez-vous qu'on fasse quand, de but en blanc, on se trouve en face de ce formidable géant de la chapelle Sixtine? Que peut-on oser devant lui quand, à chaque visite, on est écrasé sous un double sentiment d'étonnement et d'admiration tellement étrange, qu'on se demande si ce n'est pas de la peur? Pour moi, Michel-Ange est un dieu auquel on n'ose pas toucher : on craindrait qu'il n'en sortît du feu... »

Aussi plus tard, lorsqu'il se rencontrera, en Espagne, face à face avec des génies plus *humains,* ils produiront sur lui un effet tout contraire. Peut-être Henri Regnault n'admire-t-il pas moins Velasquez que Michel-Ange. Il voudrait l'avaler, dit-il, renouvelant un mot de Mme de Sévigné. Mais Velasquez l'excite au travail, au lieu de le décourager, et il se met alors à peindre avec une ardeur furieuse, oubliant toutes ses théories d'autrefois, et regrettant, avec la passion qu'il apporte à plaider chaque thèse nouvelle, le temps qu'il a perdu à ne rien faire.

C'est une merveille que le récit de son voyage en Espagne pendant la révolution de 1868. Je n'en conseille pas la lecture aux politiques, qui souriraient sans doute de la jeunesse, de la naïveté et des illusions de Regnault, mais aux artistes, aux écrivains, aux curieux, qui auront en quelques pages une vision du pays, extraordinaire de mouvement et de réalité. Il y a là cinquante tableaux tout faits, et sur ce nombre une demi-douzaine au moins de toiles de Velasquez. Il va chercher ses types et ses sujets partout : dans la rue, au cabaret, sous les tentes des gitanos aussi bien que dans les palais et les musées. Il en sort littéralement ivre de soleil, et alors l'Italie, où, une année auparavant, il marchait comme dans un rêve, écrivant à ses amis : « Je passe ma vie dans des enthousiasmes continuels, et mon sac d'admiration se remplit à mesure que j'en dépense. Je suis au paradis. C'est à devenir fou, tant c'est beau ! » l'Italie revêt à ses yeux la teinte grise qu'il avait en horreur. Il la trouve trop banale, trop usée par le pied de tous les touristes et le pinceau de tous les peintres : « Rome maintenant me semble éclairée par une veilleuse. Il me faut plus de soleil. » Désormais l'Espagne même ne lui suffit plus : il ne songe qu'à l'Orient.

Nous ne l'y suivrons pas. On sait ce qu'il y fit, et comme il en revint pour remplir son devoir, pendant le siège de Paris, avec une ardeur de patriotisme égale à son ardeur artistique. Nous n'examinerons point non plus l'influence qu'il eût exercée sur les destinées de l'école française, dont il fût probablement devenu le chef : il ne serait pas impossible de le déterminer avec quelque vraisemblance d'après l'étude parallèle de ses tableaux et de ses lettres, dans lesquelles s'affichent si bien les qualités et les défauts de cette riche nature, d'une vigueur, d'une audace, d'un élan prodigieux, mais à laquelle manquait le sentiment de la mesure, et dont l'imagination débordante avait besoin d'être dirigée et contenue. Hélas! ce coup d'œil jeté sur un avenir à jamais perdu ne ferait que raviver nos regrets. Le lecture même de la *Correspondance* de Regnault, malgré toute sa verve, est singulièrement attristante : on se sent le cœur serré en songeant qu'il a suffi d'un morceau de plomb lancé par la main d'un poltron ou d'un sot pour écraser dans sa fleur un génie qui peut-être eût étonné et réchauffé le monde.

LA CARICATURE CONTEMPORAINE

Nous ne voudrions pas oublier entièrement la caricature dans cette revue rapide de l'art et des artistes au XIX[e] siècle. Ce serait une lacune, car la caricature, c'est de l'art aussi, à sa manière, et parfois même c'est de l'histoire, quoique ce ne soit ni de l'histoire impartiale, ni de l'art du premier ordre. L'historien doit s'en défier, et le critique doit la maintenir à sa place; mais ni l'un ni l'autre ne peuvent la négliger entièrement. Ce dernier chapitre sera, si l'on veut, un post-scriptum ; il ne sera pas un hors-d'œuvre.

Très active et très féconde, mais généralement anonyme et sans valeur artistique sous la révolution, la caricature fut *pacifiée* sous l'empire. Le maître n'était pas un de ces souverains débonnaires qui laissent libre cours à la satire, et sa police ne badinait guère. Elle reprit un plus large essor sous la restauration. Quelques personnalités. Talleyrand, surtout Cambacérès, avec ses acolytes d'Aigrefeuille et de Villevieille. le critique Geoffroy, un peu plus tard les romantiques, Victor Hugo, Lamartine, le vicomte d'Arlincourt, Chateaubriand lui-même, en font les frais. On raille *nos amis les ennemis;* on crible les Prussiens, les Cosaques, les officiers anglais, d'épigrammes, généralement assez inoffensives, où l'esprit français prend sa revanche en riant, et l'alerte crayon de Carle Vernet se distingue dans cette petite guerre. La *Minerve,* le

Nain jaune et les autres journaux satiriques créent les ordres de la Girouette et de l'Éteignoir, où ils enrôlent, de gré ou de force, par la plume et par le crayon, la moitié des hommes politiques de l'époque, et ils s'acharnent principalement contre les jésuites et la congrégation. Les modes extravagantes, la vogue des montagnes russes, l'arrivée de la première girafe au jardin des Plantes, l'invention des omnibus, fournissent à la caricature des thèmes et des cadres. En même temps, la lithographie lui offrait une arme rapide et devenait son instrument préféré. Bref, la caricature refleurit alors entre la chanson et le pamphlet, avec une force doublée par la compression du régime précédent, et qui se tourna, suivant l'usage, contre le pouvoir qui l'avait affranchie.

La caricature est ou doit être la vengeance du faible contre le fort triomphant, l'éclat de rire du vaincu au nez du vainqueur : c'est le moucheron bourdonnant, sonnant la charge, actif, ailé, insaisissable, faisant voltiger l'éclair de son dard mobile à la gueule du lion qui étouffe de colère impuissante, et se jouant en fines piqûres dans ces griffes prêtes à le broyer. Elle ne se comprend que dans ce rôle d'escarmouche et sous ce costume de *guérilla*. Complément du triomphe matériel, dirigée contre le faible et le vaincu, elle deviendrait odieuse, et son rire aurait quelque chose de répugnant comme l'insulte du bourreau. On n'a jamais vu, on ne verra jamais la caricature s'enrôler au service du pouvoir sans perdre du même coup toute sa verve et toute sa force : elle ressemble à ce loup maigre et pelé dont parle encore la Fontaine, qui ne pouvait supporter le collier.

Par suite de cette loi naturelle, la caricature, sous le gouvernement de Juillet, s'attaqua d'instinct à la bourgeoisie triomphante. Ceux que Béranger et le *Constitutionnel* appelaient les ventrus et les satisfaits, — le centre, le juste milieu, le tiers parti, le boutiquier heureux de la paix à tout prix, l'actionnaire toujours en quête de spéculations nouvelles, le financier faisant de la Bourse le temple de la Patrie, les partisans du *chacun chez soi* et de l'*enrichissons-nous :* tels sont ceux que les caricaturistes prennent aussitôt pour cibles et pour plastrons, qu'ils criblent de leurs flèches sanglantes, avec une ardeur accrue par la bataille, et qui finit par avoir ses cruautés et ses injustices, beaucoup plus que le parti triomphant.

Loin de se borner à des satires générales, elle se laissa entraîner,

dans la fumée de la lutte, à des personnalités violentes, quelquefois odieuses, sans mesure comme sans justice.

Côte à côte avec Philipon, qui fut le principal organisateur de cette guerre du crayon contre le pouvoir du moment, et qui soufflait à tout un bataillon d'alertes et hardis dessinateurs, distribués en tirailleurs dans ses innombrables journaux, la flamme dont il



DAUMIER

était animé, Daumier tient la tête de la caricature politique. Son crayon était une arme de guerre : il eut toutes les ardeurs, toutes les audaces, toutes les colères et toutes les ivresses de la plume. L'artiste trouva dans ses convictions et dans ses haines politiques une inspiration permanente. Son rire a je ne sais quelle âpreté sinistre et sombre, qui effraye comme une menace. Ne lui demandez point d'être équitable : c'est un pamphlétaire enfiévré, qui harcèle de ses énormes sarcasmes tous les puissants du jour, les incarne dans des figures pantagruéliques d'une fantaisie robuste, les cloue au pilori, et les crible de traits souvent lourds comme des coups de massue.

Honoré Daumier était le fils d'un vitrier de Marseille qui compta au nombre des poètes-ouvriers. En 1823, il parut chez Boulland un livre intitulé : *Veillées poétiques*, par Jean-Baptiste Daumier (de Marseille). Le poète-vitrier, né lui-même d'une famille honnête d'artisans, n'avait reçu d'autre instruction que celle qu'on jugea nécessaire au métier qu'il devait exercer. Sa jeunesse avait été remplie de lectures sans choix, où il dévorait pêle-mêle tous les livres qui lui tombaient sous la main. « Rien néanmoins, dit l'un de ses biographes, n'avait encore décelé son instinct poétique, et déjà même il avait dépassé sa vingtième année, lorsqu'une épouse de son choix, et dans les convenances de son état, vint, avec le bonheur domestique, lui faire partager les jouissances d'une *bastide* aux environs de Marseille. »

Le jour il travaillait de son état. Le soir et le dimanche il se livrait à la Muse dans sa bastide. Il composa ainsi des odes, un poème agreste dans le genre de Delille et de Campenon, et une tragédie, *Philippe II*. L'Académie de Marseille s'empressa d'appeler dans son sein l'artisan qui promettait de renouveler en sa personne la gloire de maître Adam de Nevers, et bientôt le vitrier-poète se laissa persuader par des amis maladroits d'aller tenter la fortune à Paris. Il débarqua donc avec son petit bagage littéraire dans la grande ville qui a vu sombrer tant d'espérances et tant de rêves. Mais vainement Jean-Baptiste Daumier essaya de se faire un nom et une place; vainement il adressa des odes à Louis XVIII, à M. de Marchangy et à d'autres grands personnages ; vainement, comme il s'exprime lui-même dans la touchante naïveté de sa résignation, « quelques personnes recommandables voulurent bien l'admettre à lire ses vers dans les cercles nombreux où se trouvaient réunis des hommes connus par leur rang élevé, leur goût et leur talent ; » il fallut publier les *Veillées poétiques* à ses frais : on en vendit cent exemplaires. *Philippe II* ne fut jamais joué ; seulement quelques critiques louèrent la sagesse du plan, et les *Leçons de littérature* en recueillirent le songe. Les biographies du temps consacrèrent même une notice à Jean-Baptiste Daumier, et ce fut tout. Le *chantre timide et solitaire* se résigna à l'oubli.

Dans l'humble logis grandissait alors un jeune garçon qui avait treize ans le jour où parurent les *Veillées poétiques*. Le père ne se doutait pas sans doute qu'il réchauffait un serpent dans son sein, et qu'il vivrait assez pour voir éclore ce caricaturiste démocrate, ce

railleur impitoyable de la magistrature, ce parodiste de l'*Histoire ancienne* et de la tragédie, couvé par un poète classique et royaliste, lyrique, mélancolique et tragique. Honoré Daumier semble avoir pris à tâche de démolir à grands coups de son rude crayon tout ce que Jean-Baptiste Daumier avait adoré, depuis le *Dieu du goût* et l'antiquité classique, jusqu'aux émules et héritiers de l'illustre avocat général Marchangy.

Sa première composition connue, le *Gargantua* avaleur de budgets, lui valut, en 1832, six mois de prison. Il en sortit avec une rancune profonde contre les gens de justice et la royauté de Juillet, qu'il devait cribler de flèches bien autrement redoutables. Il ne cessa dès lors de figurer parmi les plus ardents tirailleurs, dans cette guerre incessante que le crayon poursuivait, de concert avec la plume, contre le trône constitutionnel et contre tous les représentants de l'ordre de choses. Le seul examen des virulentes lithographies de Daumier, armes de guerre chargées à mitraille, machines infernales inventées chaque jour par une imagination aussi impitoyable qu'inépuisable, suffirait à justifier les lois de septembre, qui du reste ne purent suspendre longtemps les libertés de son crayon. La *Rue Transnonain*, qui respire une sombre fièvre révolutionnaire; les *Juges des accusés d'avril*, portraits-charges qui atteignent aux violences du pamphlet le plus agressif; les figures des *Bals de la cour*, les ministres, les députés, les pairs, les procureurs généraux, qu'il fait défiler sous nos yeux, sont des compositions excessives, brutales comme des coups de poing, sanglantes, meurtrières, où la légende, à l'unisson du dessin, ne craint pas d'aller jusqu'aux calembours grossiers pour métamorphoser, par exemple, MM. Odiot en *Odieux*, et Montalivet en *Montaugibet*. La *Silhouette*, la *Caricature*, le *Charivari*, l'*Association lithographique*, étaient comme des barricades par les ouvertures desquelles cet insurgé du crayon fusillait sans relâche toutes les personnalités officielles. Nul n'a plus contribué que lui à vulgariser la fameuse poire imaginée par Philipon, directeur et fondateur de la *Caricature*, ardent et mordant caricaturiste lui-même, pour représenter la figure royale, et le chapeau gris encocardé, avec l'énorme parapluie, dont on avait fait le diadème et le sceptre de la monarchie bourgeoise.

J'aime mieux Daumier dans des caricatures politiques plus inoffensives, comme ce *Mât de cocagne*, où l'on voit un ambitieux

étendre la main pour saisir le portefeuille qui se balance sur sa tête, tandis qu'un rival qui grimpe au-dessous le tire par la basque de son habit ; ou dans ses études de mœurs, dont la plus célèbre est la série des *Robert Macaire,* d'un trait si net et si franc, d'un comique si intense et si âpre.

Daumier a toujours gardé le pli du début. Le polémiste demeure visible sous le dessinateur. Les *sujets* qu'il étudie ressembleront jusqu'au bout à des victimes qu'il écorche; ses caricatures sont des anatomies. S'il s'attaque au garde national, à l'avocat, au bourgeois, avec une verve si cruelle, c'est que ce sont les hommes du régime qu'il abhorre, ses incarnations, ses soutiens, et le rire sarcastique avec lequel il les déshabille en un tour de main pour nous en montrer les laideurs, a quelque chose d'une vengeance personnelle. Il a senti surtout que l'avocat est le roi de l'époque. Avec quelle sûreté magistrale et quelle volupté de tortionnaire raffiné il nous le montre dans sa bouffissure, austère, sacerdotal, sibyllin, portant sa tête sur son faux-col comme sur un plat d'argent, et son dossier à la façon du baudet chargé de reliques, — ou les yeux sortis de la tête, la bouche et les yeux déformés par une émotion de commande, jetant en avant, dans un geste théâtral, de grands bras pareils à des ailes de moulin, autour desquels tourbillonne une manche emphatique! C'est encore le même ennemi qu'il poursuit dans la personne du *Constitutionnel,* dont il nous dépeint le *déménagement* en une planche drôlatique, et de son directeur, le légendaire docteur Véron, dont il a fait un type immortel, non moins caractéristique en son genre que celui de son solennel cousin, M. Joseph Prudhomme. Daumier est le véritable historien satirique de la période qui s'étend des environs de 1830 à 1848, ou plutôt à 1851, et on pourrait la reconstituer avec ses caricatures.

Après la révolution de février, il se retourna de l'autre côté. Un nouveau champ s'ouvrait à sa verve sardonique, et l'on vit naître sous son crayon les *Représentants représentés,* les *Divorceuses,* les *Femmes socialistes,* les *Parisiens en* 1848, etc., qui sont en grand nombre comme la contre-partie, mais moins vigoureuse, moins accentuée, des caricatures politiques de 1832 à 1835. Sous le second empire, il avait dû se confiner dans le domaine de la bourgeoisie grotesque. et les défauts de sa manière apparaissaient de plus en plus. Sa veine semblait stérilisée ; son comique, monotone et tendu, manquait de plus en plus de légèreté, de grâce et de souplesse.

Daumier, qui a le rire énorme, ne sut jamais sourire. Sa gaieté n'est pas toujours fine et n'est jamais sereine. Il a la poigne rude, en vrai plébéien.



RÉJOUISSANCES DE JUILLET (DAUMIER)

Nous n'avons point parlé de quelques excursions de Daumier dans le genre sérieux. Il est rare que les artistes, les poètes ou les acteurs comiques ne se sentent pas mordus un jour par l'ambition du style noble. Alors Molière écrit *Don Garcie de Navarre,* et

Regnard écrit *Sapor:* Arnal joue dans *Mithridate,* Henri Monnier rime l'*École des bourgeois;* Daumier tente des sujets mythologiques ou religieux, et concourt en 1848 pour une figure symbolique de la République. Ce sont là des accidents qui peuvent intéresser un biographe, mais non la masse des curieux. Le public élimine tous ces côtés accessoires; il ne sait pas même si Daumier a jamais fait des aquarelles et de grands dessins, quoiqu'il en ait fait de superbes. Pour lui, il est uniquement et exclusivement un caricaturiste à l'emporte-pièce, qui, pendant près de quarante ans, avec plus de fécondité et de force que de variété, avec une verve comique d'une infatigable vigueur, un sentiment de la réalité, une science du mouvement et de la vie qui se font jour jusque sous les hyperboles les plus outrées, a déroulé devant nous toutes les scènes et tous les types de la comédie contemporaine.

Les amis de Daumier organisèrent dans les salons de M. Durand-Ruel, en 1878, une exposition des œuvres du célèbre caricaturiste, devenu aveugle et réduit à la gène. Une salle contenait ses tableaux, car il eut plus d'une fois l'ambition de manier la brosse, et il a même, à deux ou trois reprises, figuré au Salon parmi les peintres de genre; mais sa couleur est lourde, terne, monotone; ses tons boueux manquent de transparence et de vie, et il y a comme un brouillard sur ses toiles. Les autres comprenaient ses dessins, ses aquarelles et ses lithographies, œuvre immense qui se monte, dit-on, à plus de cinq mille pièces, et qu'on ne parvint à faire passer sous les yeux des visiteurs assidus qu'à la condition de le détailler par fragments successifs, renouvelés deux fois la semaine.

L'âge d'or de Daumier fut surtout sous le gouvernement de Juillet et la seconde république. C'est alors qu'il conquit une réputation supérieure à ce genre toujours un peu suspect et inquiétant de la caricature. Ceux qui ne l'ont vu que sous le second empire, où la sévérité de la censure, plus encore que la fatigue et l'épuisement, entravaient sa verve, ne le connaissent pas.

Grâce à cette exposition *in extremis*, car Daumier devait mourir le 11 février 1879, nous avons pu parcourir d'un bout à l'autre un œuvre qu'il serait impossible de réunir aujourd'hui en son entier. Dieu merci, il y a dans ce vaste domaine des séries à peu près inoffensives, toujours satiriques sans doute, mais où l'on peut se promener du moins sans crainte de ces rencontres meurtrières, comme celle de la *Rue Transnonain :* par exemple, les séries sur Robert-

Macaire et ce bon M. Gogo, l'actionnaire naïf, toujours avide de se faire plumer; sur les bourgeois, les gardes nationaux, les saltimbanques, les chasseurs, les pêcheurs à la ligne, les philanthropes, etc. Copions quelques-unes de ses légendes, quoique l'esprit de Daumier ne soit pas toujours des plus attiques.

« Désolé! ma brave femme, répond un monsieur solennel à une pauvresse qui le suit en lui tendant la main. Je suis de la société



M. DUPIN ENTRANT A L'ASSEMBLÉE (DAUMIER)

des philanthropes du Nord, et je ne donne qu'aux pauvres du Kamtchatka. »

Le directeur d'une prison cellulaire examine un prisonnier qui a la physionomie d'un idiot :

« Je suis assez content de notre nouveau système. Ce criminel ne peut manquer de s'améliorer un jour. Voici que nous l'avons déjà rendu complètement crétin; il ne s'agira plus maintenant que de lui donner de l'éducation. »

« Je t'ai défendu de m'appeler *maître,* dit un monsieur à un domestique nègre. Apprends que tous les hommes sont frères, animal! » Et il souligne cette observation fraternelle d'un grand coup de pied au bas du dos.

« C'est étonnant comme j'engraisse depuis que ma femme est morte! » s'écrie un gros bourgeois à sa toilette.

Deux politiqueurs de café causent :

« Que pensez-vous des événements du Danemark ?

— Mossieu, répond l'autre avec importance, si toutes les puissances s'en mêlent et déclarent la guerre à l'Autriche et à la Prusse, il y aura à craindre une conflagration générale. Mais, si l'on signe la paix, tout pourra s'arranger. »

Le type fameux de Robert Macaire, auquel Daumier attacha son nom, a eu plusieurs pères. Frédérick Lemaître en fut le vrai créateur. C'est lui qui le premier montra sur la scène, en 1834, dans un drame bientôt interdit par la censure, les larges favoris, le toupet magistral, le feutre mou coquettement incliné sur l'oreille, l'habit à longues basques et la large cravate bouffante de ce bandit sarcastique, toujours escorté du fidèle et craintif Bertrand. Daumier reprit cette figure, mais en lui enlevant le caractère de bouffonnerie sanglante qui avait effarouché l'administration, et qui faisait du Robert Macaire de Frédérick un type malsain, d'un grotesque sinistre, quelque chose comme un ragoût fortement assaisonné de piment et de poivre, pour réveiller l'appétit d'un estomac blasé. Loin d'y perdre, elle y gagna en vérité, en naturel, en comique.

Qui ne sait par cœur aujourd'hui cette physionomie symbolique du bailleur de fonds sans caisse, de l'inventeur sans invention, du fondateur de compagnies sans associés, de l'illustre médecin sans malades, de l'éloquent avocat sans cause, du financier de génie sans finances, prenant à l'hameçon de ses dividendes *antichipés,* comme disait la légende de la caricature, ces *Gogos* naïfs qui sont un encouragement perpétuel aux fripons? Dans les cent planches de *Robert Macaire,* conçues par Philipon, traduites par Daumier, et où le crayon et la plume épanchent à l'envi des flots de verve, parfois un peu grossière, mais toujours entraînante, vous recueillerez des traits d'observation, des mots et des scènes qui en font le véritable et vivant tableau satirique de la fièvre d'agiotage dont l'époque était possédée.

On y voit Robert Macaire venant de fonder une association charitable, et disant à son Pylade :

« Nous faisons là de la morale en action.

— Bah! comment cela? répond Bertrand abasourdi.

— Oui, de la morale en action... en actions de deux cent cinquante francs, bien entendu. »

Un badaud va trouver le docteur Macaire, qui donne de ces consultations gratuites annoncées avec grand fracas à la quatrième page des journaux :



ONCLE ET NEVEU (DAUMIER)

« Ne plaisantez pas avec votre maladie, fait le docteur en offrant deux bouteilles à son client. Venez me voir souvent; ça ne vous ruinera pas : mes consultations sont entièrement gratuites... Vous me devez vingt francs pour ces deux bouteilles. »

Et comme le malade semble inquiet de cette dépense :

« On reprend le verre pour dix centimes, » ajoute majestueusement Macaire.

Un autre jour, Bertrand remarque que le patron paraît soucieux, et l'interroge avec sollicitude sur la cause de son chagrin :

« Je suis contrarié, dit Macaire... Ces diables d'actionnaires m'ont tant tracassé qu'il a fallu leur donner un dividende.

— Diable! un vrai?

— Oui, je l'ai tout à fait donné.

— Que comptes-tu faire maintenant?

— Parbleu! je vais tâcher de le leur reprendre. »

Encore un exemple : on ne s'en lasse pas. Bertrand, mélancolique, dit à son chef de file :

« Nous avons réalisé notre million, mais nous avons promis une mine d'or, et nous ne trouvons que du sable.

— Va toujours, exploite ton capital : n'est-ce pas une mine d'or?

— Oui, mais après?

— Après, tu formeras une société pour l'exploitation du sable.

— Il y a des gendarmes dans le pays, dit le timoré Bertrand.

— Des gendarmes! Tant mieux : ils te prendront des actions! »

Ce dernier mot est superbe; on en noterait une foule d'autres pareils dans cette série, où ont trouvé place toutes les entreprises véreuses, toutes les spéculations suspectes, tous les débitants de marchandises frelatées, depuis Vidocq avec son fameux bureau de renseignements, jusqu'à l'abbé Châtel, primat des Gaules, avec son Église française, et où la verve de Daumier a plus de finesse qu'ailleurs, à moins toutefois que, comme on l'a dit, les légendes de Robert Macaire n'aient été composées par Philipon.

Deux autres types résument, pour ainsi dire, avec celui-ci, l'histoire de la caricature sous le gouvernement de Juillet : ceux de Mayeux et de Joseph Prudhomme, dus à Traviès et à Henri Monnier. Les trois noms sont entrés dans la langue courante et passés en proverbes.

Qui ne connaît Mayeux? Il est petit, il est difforme, il est grotesque, il est patriote et voltairien. Cet avorton bruyant, remuant, suffisant, gonflé de sa propre importance, libéral jusqu'aux moelles, sceptique et rageur, héros des trois *glorieuses*, qui avait lu Voltaire et Pigault-Lebrun, qui pérorait sur la charte et sur la Pologne

dans les corps de garde, et papillonnait dans les bals de la cour citoyenne; ce libertin aux airs crânes et tapageurs, don Juan de ruisseau, ennemi déclaré du *parti prêtre,* jurant comme le père Duchesne, poursuivant toutes les oreilles de son ricanement diabolique et de ses anecdotes grivoises, gourmand, prompt à la colère,



PROJET DE STATUE A M. MAYEUX (TRAVIÈS)

coiffé de ce vaniteux bonnet à poil qui fut le diadème de la bourgeoisie victorieuse après 1830, a été mis en scène sous toutes ses faces par Traviès, avec une verve hardie et joyeusement cynique, sans cesse ravivée par un succès d'une popularité presque sans exemple.

Grâce à ce type de Mayeux, dont le nom même était si heureusement trouvé, Traviès eut son jour de gloire, jour unique et qu'il ne vit point renaître. Il est mort en 1859, à cinquante-cinq ans,

pauvre et obscur, après avoir vainement tenté de conquérir une personnalité nouvelle et de ressaisir l'attention publique. Il avait épuisé tout son *génie* dans la création de Mayeux. Je dis la création, car, bien qu'on puisse trouver dans notre ancienne littérature les ancêtres évidents de Mayeux, et jusqu'à son nom même; bien que le vilain Trubert de nos fabliaux, le Roquelaure et le Briolet de la bibliothèque du colportage, offrent plusieurs traits de sa physionomie, celle-ci, dans son ensemble, porte trop la marque du temps et l'empreinte d'une individualité distincte, pour qu'il soit permis de n'y voir qu'une figure d'emprunt, patiemment formée de pièces et de morceaux, comme une mosaïque.

Mayeux ne dura guère que de 1830 à 1833 : il ne faut pas compter les malheureuses tentatives de résurrection qui eurent lieu en 1848 et dans les quelques années suivantes. Chaque époque crée son type, et Mayeux était essentiellement un type de 1830. Toutefois, en disparaissant de la scène, il trouva un asile dans l'imagerie d'Épinal, ce grand musée-conservatoire de toutes les figures populaires, et il ne partit pas sans léguer à notre Polichinelle français, — et, par suite, à son successeur Guignol, quelques-uns des principaux traits de sa physionomie, en reconnaissance des emprunts qu'il avait commencé par lui faire. Quoique Guignol n'ait pas hérité de la bosse de Polichinelle et de Mayeux, sa ressemblance physique et morale avec eux, particulièrement avec le dernier, n'en est pas moins frappante. Comme Mayeux, Guignol est laid, frondeur, révolutionnaire, libertin, incrédule, — au demeurant, le meilleur fils du monde. Il n'a pas même la crainte du gendarme, ce commencement de la sagesse. Guignol, c'est un Mayeux plus rond et plus jovial, comme c'est aussi un Robert Macaire plus gras, plus florissant et plus gai.

Joseph Prudhomme peut passer pour l'*idéalisation* de Mayeux. Il est l'Achille de ce Thersite et l'Apollon de ce Vulcain. L'un n'est qu'un bouffon grimaçant; l'autre, dans sa sérénité majestueuse, est d'une portée beaucoup plus haute et d'une application plus large. Henri Monnier a appliqué à l'invention de Prudhomme sa triple faculté de caricaturiste, d'écrivain et de comédien : après l'avoir établi par la plume plus encore que par le crayon, il l'a lentement et graduellement complété, agrandi, perfectionné, gâté même, à force de vouloir le retourner sous toutes ses faces, dans une longue série d'ouvrages où il a fini par perdre le sens de sa propre créa-

tion, jusqu'à nous montrer sur la scène *M. Prudhomme chef de brigands*. Elle est demeurée populaire, cette physionomie de bourgeois absurdement solennel, gonflé de niaiserie et de puériles prétentions, à l'intelligence étroite, emphatique et vulgaire, d'une



MESSIEURS LES DIRECTEURS, CHEFS, SOUS-CHEFS, EMPLOYÉS, SURNUMÉRAIRES ALLANT COMPLIMENTER UNE NOUVELLE EXCELLENCE, 1828 (MONNIER)

galanterie surannée avec les dames, folâtre au besoin, mais toujours avec dignité; cette personnification de la sottise vaniteuse, frottée de lectures mal faites, d'aphorismes banals, de lieux communs pompeux et de rhétorique au rabais.

Joseph Prudhomme, qui, appelé à déposer en cour d'assises,

profite de cette occasion pour protester de son attachement sans bornes « au roi, aux autorités constituées, à la gendarmerie et à son auguste famille », et qui, commandant de la garde nationale, jure, en recevant le sabre d'honneur, qui est « le plus beau jour de sa vie », de s'en servir « pour défendre nos institutions et au besoin pour les combattre », ce qui est tout le résumé de la politique bourgeoise, est la parodie sans fiel de la classe que les événements venaient de porter au pouvoir. On peut dire qu'il partage avec Mayeux et Robert Macaire la royauté, tout au moins la royauté satirique de l'époque, et Henri Monnier en a eu l'intuition le jour où, échangeant la plume contre le crayon, il l'a représenté sur un piédestal, comme une statue, avec sa noble prestance, ses cheveux rares, son nez en bec de dindon, ses lunettes d'or et son majestueux faux-col, où la tête de l'important personnage se présente comme un bouquet dans sa garniture de papier.

A côté de son œuvre écrite, Henri Monnier (1799-1877) a laissé un œuvre lithographié et gravé, qui n'est pas moins important, quoiqu'il soit à peu près tombé dans l'oubli. L'infatigable investigateur de cette époque, M. Champfleury, qui a consacré, en 1879, tout un gros volume à l'examen de cet œuvre, n'hésite même pas à le mettre au premier rang. Sans partager tout à fait son avis, nous allons étudier sommairement après lui ce Monnier, presque nouveau à force d'avoir été oublié.

Au sortir du collège, où il avait fait de médiocres études, Henri Monnier était entré comme surnuméraire au ministère de la justice. Ce fut là sa première étape d'observateur et de peintre de mœurs. Il étudia ce petit monde dans sa minutie, dans ses ridicules, dans les manies qu'engendre une vie uniforme, dans tous ses types, depuis l'expéditionnaire en visière verte et en manches de lustrine, jusqu'au chef de division à l'abdomen énorme, à la lèvre dédaigneuse, au port de tête imposant, au geste emphatique ou compassé. Dans son court passage au ministère de la justice, il avait pris des notes au crayon et à la plume : de celles-ci il est résulté les *Intérieurs de bureau,* qui font partie des *Scènes populaires;* de celles-là les deux séries des *Mœurs administratives dessinées d'après nature,* qu'il publia en 1828. On assure aussi, et rien n'est plus vraisemblable, qu'il y saisit, dans la personne d'un chef de bureau solennel, les premiers linéaments de son Joseph Prudhomme.

Henri Monnier devait être le plus fâcheux des employés, une

peste, un dissolvant, sans tenue, sans esprit de corps, usant le papier du gouvernement en caricatures, mystifiant les novices, et ne sachant qu'inventer chaque jour, en fait de charges et de *scies*, pour amuser ses collègues aux dépens de leurs supérieurs. Balzac a tracé, sous le nom de Bixiou, le portrait de cet employé intolérable, sans flatter son caractère, mais sans ménager les éloges à sa verve et à son esprit. On se débarrassa de lui, et il quitta volontiers les



HENRI MONNIER DESSINÉ PAR LUI-MÊME

bureaux où sa belle main le condamnait à végéter, sinon toujours, du moins pendant bien longtemps, dans les bas emplois, car Henri Monnier était un calligraphe comme Prudhomme, élève de Brard et Saint-Omer, et ce n'est pas le seul trait de son héros qu'il ait emprunté à sa personne.

Ce fut alors qu'il tourna ses regards vers la carrière artistique. Il passa successivement par les ateliers de Girodet et de Gros, qu'il paraît s'être appliqué surtout à faire enrager; l'ambition était modeste, et il n'y réussit que trop. Mais il s'y forma aussi la main et y acquit ce fonds d'études sérieuses dont les caricaturistes eux-mêmes ne sauraient se passer. On a de lui, vers cette date, des croquis faits d'après des cadavres ou des moulages de suppliciés, — en particulier la tête de Papavoine, — et des portraits où se

retrouvent sous une autre forme l'esprit d'observation des *Scènes populaires*, le discernement du trait significatif, la mise en relief du caractère par les lignes de la physionomie.

Dans les dernières années de la restauration, le crayon de Monnier se multiplie. Il publie l'*Exploitation des modes et ridicules de Paris et de Londres*, les *Esquisses parisiennes*, les *Mœurs parisiennes*, les *Passe-Temps*, les *Petites Félicités* et les *Petites Misères*, les *Grisettes*, *Jadis et aujourd'hui*, bien d'autres recueils encore qu'il est inutile et qu'il serait impossible de citer tous. On ne pourrait d'ailleurs que très difficilement en dresser la liste, tant la plupart de ces feuilles légères ont été vite emportées par le vent.

Beaucoup d'entre elles méritaient d'être sauvées et remises sous les yeux des curieux. Le dessinateur ne manque certainement ni d'élégance ni de finesse dans *Jadis et aujourd'hui*. Les *Grisettes* forment une sorte de commentaire vivant aux romans de Paul de Kock, avec un peu moins de gaieté, pas beaucoup plus de profondeur et tout autant de sans-façon. Henri Monnier a aussi abordé à la même date les mœurs de la petite bourgeoisie et même celles d'un monde un peu plus relevé : une *Rencontre*, le *Raout*, le *Bal*, les *Marchandes de modes*, la *Soirée à la Chaussée-d'Antin*, sont des chapitres de chronique familière d'un agrément assez vif et d'un véritable intérêt historique en leur genre. Elles font revivre une époque disparue dans ses allures intimes, sa physionomie et ses modes : bérets, turbans, coiffures en coques, manches à gigot et manches à la folle défilent devant nous avec des aspects cent fois plus fabuleux que les objets trouvés dans les tombes préhistoriques.

En furetant à travers les coulisses du théâtre et de la vie facile, Monnier a trouvé des types qui peuvent soutenir la comparaison avec les meilleures des *Scènes populaires*. Le trio masculin de la *Promenade nocturne*, qui fait partie des *Récréations*, traduit avec une gradation de nuances très discrète et très fine, mais très piquante pourtant, la petite comédie du vice; et *Madame est encore sortie*, tirée de la série des *Distractions*, vaut les meilleurs Gavarni : je hasarde, sans y appuyer, ce rapprochement entre Monnier et l'auteur des *Lorettes*, à qui il ressemble ordinairement si peu. *Madame est encore sortie* met en scène un monsieur très digne, d'un âge respectable, imposant, majestueux, bien conservé, en colloque avec une femme de chambre devant un paravent dont une feuille à

demi repliée laisse apercevoir un chapeau d'homme à côté d'une bouteille et d'un verre à champagne. Il faut voir l'ample pardessus du protecteur, — tout un poème, — sa tête austère, habi-



PROJET DE STATUE A M. PRUDHOMME (MONNIER)

tuée à cacher les déceptions de ce genre, et la figure de fouine de la soubrette, éclairée en dedans par une indéfinissable expression d'ironie.

Henri Monnier, vers la fin de la restauration, passa la Manche en compagnie d'Eugène Lami. Il rapporta de cette excursion les

Contrastes, où l'on sent l'influence de Cruikshank, et le *Voyage en Angleterre,* composé en collaboration avec son camarade, à qui il avait laissé les scènes de *high life,* se réservant la rue et les types populaires. Le *Marché au poisson de Billingsgate* est un vrai tableau, d'une composition solide et d'un accent de réalité saisissant. A côté des viragos dont l'une fume sa pipe comme un matelot, Monnier a assis sur des paniers de poisson, au premier plan et presque au milieu de l'estampe, une charmante figure de jeune fille qui se retourne en souriant vers le spectateur.

Pendant son voyage en Angleterre, Henri Monnier avait conçu le dessein de rester à Londres et d'y vivre de son crayon. « L'esprit britannique répondait à sa nature. » Il s'était abouché avec des éditeurs d'estampes, avait entamé des négociations et dressé des plans pour la publication de plusieurs séries d'albums. M. Champfleury nous donne, article par article, le projet de la *Vie d'un jeune homme à Paris,* qui devait comprendre vingt-quatre planches et qui ne paraît pas avoir reçu même un commencement d'exécution. En 1835 il commença en province, avec sa femme, des pérégrinations dramatiques qui ne lui rapportèrent ni gloire ni fortune. Si du moins il eût profité de l'occasion pour crayonner, avec cette indépendance sarcastique dont il a donné tant de preuves, le monde étrange au milieu duquel il vécut alors pendant plusieurs années! Quelle moisson de types! Je n'ai pas souvenir que l'auteur des *Scènes populaires* ait égratigné les comédiens du bout de sa plume; mais son crayon ne les a pas épargnés. Seulement ses études les plus piquantes paraissent être antérieures à cette excursion. La *Galerie théâtrale* est de 1830, et c'est de là qu'a été tirée cette scène impayable du *Mariage de Figaro,* où l'on voit une marraine imposante, débordante, exubérante, fanfreluchée et empanachée, pareille à une femme colosse, jetant un regard en coulisse sur un Chérubin quinquagénaire, au moment où Suzanne vient d'habiller ce morveux en fille et s'écrie : « Voulez-vous bien n'être pas jolie comme ça? »

Il nous est impossible de suivre Henri Monnier d'un bout à l'autre de sa carrière de dessinateur. Je n'avais pas la moindre idée, je l'avoue, du nombre de publications qu'on lui doit ou qu'il a illustrées. Croirait-on qu'il se laissa un moment toucher lui-même par le romantisme moyen âge, coiffé du chaperon, vêtu du pourpoint à crevés, chaussé des souliers à la poulaine! Cette par-

ticularité bizarre peut nous aider à comprendre comment et pourquoi, malgré son importance au double point de vue pittoresque et historique, l'œuvre lithographié et gravé d'Henri Monnier a disparu sans presque laisser de trace. Il y porta une sorte d'inconscience qui ne se rendait pas suffisamment compte des aptitudes spéciales de son talent. Il le dispersa et le gaspilla en une multitude de voies diverses, au lieu de se concentrer dans celle où il eût pu creuser plus profondément son sillon et s'imposer à l'attention publique sous une forme nettement déterminée. Son crayon a des qualités de précision, de clarté, de justesse, d'observation, d'*humour*, mais sans rien de brillant, d'imprévu, d'enlevé, avec une certaine froideur qui confine parfois à la sécheresse. Ce n'est point une de ces personnalités originales, comme Daumier ou Gavarni, qui ont une manière reconnaissable entre toutes.

A côté de Daumier, de Traviès, de Monnier, les principaux collaborateurs de Philipon à la *Caricature* étaient Charlet, Grandville, Eugène Forest, dont le nom n'a pas survécu, Gavarni même, sans parler de Decamps, qui toutefois ne fit guère qu'y passer. Mais on leur ferait tort en les envisageant comme des caricaturistes purs, en ne voyant en eux que les soldats de la lutte hardie entreprise par les *guérillas* de la petite presse contre le pouvoir.

Charlet (1792-1845) fut le Béranger du crayon. Il a, comme Béranger, des chansons guerrières et patriotiques, sentimentales, grivoises, libérales, satiriques et comiques. Il partage toutes les croyances, toutes les passions et tous les préjugés de l'auteur du *Roi d'Yvetot;* il se met au service des mêmes idées, des mêmes sentiments, des mêmes haines. Mais il eut de plus que lui la fécondité, la verve facile et la rondeur. Son œuvre est immense, surtout si l'on y comprend les dessins, les sépias, les aquarelles, les eaux-fortes, et aussi les tableaux ou les ébauches à l'huile. Mais c'est à ses lithographies qu'il dut l'immense popularité que son nom n'a pas entièrement perdue. Grognards, invalides, conscrits, enfants de troupe, ouvriers, paysans, écoliers, gamins de la rue : tel est le personnel ordinaire qu'il met en scène avec un *humour* robuste, une saveur originale, une variété d'arrangement et d'idées, une observation à la fois plaisante et philosophique à sa manière, une naïveté goguenarde et une bonhomie triviale auxquelles il est prudent de ne pas trop se fier, une franchise de tournure et d'accent que soulignent encore l'esprit et la gaieté de la légende.



Libéral et bonapartiste à la fois, aimant la charte et détestant les jésuites, ayant juste la moyenne et l'élévation d'idées de la petite bourgeoisie du temps, il a été, avec un talent incontestable et par certains côtés supérieur, l'interprète de son temps. Il était donc impossible qu'il ne devînt pas populaire.



LES ANIMAUX PEINTS PAR EUX-MÊMES (GRANDVILLE)

(Hetzel, éditeur.)

Grandville, né en 1803, avait déjà publié sous la restauration, avant de s'enrôler contre la monarchie de Juillet dans le bataillon des francs-tireurs de la *Caricature,* quelques-uns de ses plus importants ouvrages, particulièrement ses *Métamorphoses du jour,* qui le mirent hors de pair et où l'on peut dire qu'il créa un genre qui lui est resté propre. Dès ses premières séries, — les *Quatre*

saisons de la vie humaine, où il mettait en scène la bêtise de l'homme dans la variété de ses passe-temps et de ses hochets, depuis l'enfance jusqu'à la caducité, et le *Voyage pour l'éternité*, où, renou-



LES ANIMAUX PEINTS PAR EUX-MÊMES (GRANDVILLE)

(Hetzel, éditeur.)

velant et modernisant la vieille *Danse macabre*, thème cher aux artistes du xve et du xvie siècle, il nous montrait tous les masques séduisants dont la *camarde* recouvre sa face de squelette pour tromper l'homme et pour en faire sa proie, — il avait révélé l'un

des côtés caractéristiques de son talent : le côté ingénieux, abondant en détails, trouveur d'idées, inventeur de thèmes et de



LES ANIMAUX PEINTS PAR EUX-MÊMES (GRANDVILLE)
(Hetzel, éditeur.)

motifs, qu'il développe avec méthode. Mais c'est seulement par les *Métamorphoses du jour,* publiées en 1828, qu'il entre en plein dans sa voie de moraliste malicieux et mordant, écrivant avec le crayon

des apologues satiriques où l'imagination ne sert qu'à donner plus de relief à l'observation d'un esprit aiguisé. Sa fantaisie n'a pas encore versé dans la chimère; elle s'unit étroitement à la réalité, qui lui donne un point d'appui solide et à qui elle prête ses ailes.

Cet ouvrage, qui fit sa renommée, est resté son chef-d'œuvre. On l'a exploité, imité, copié cent fois depuis; Grandville lui-même revint à ce thème, où son talent ironique et fin, fait d'observation et de philosophie, avait trouvé un cadre admirable. Personne n'a mieux étudié que lui par quelle série de rapports intimes la physionomie humaine peut se lier à celle de l'animal, et trouver dans celle-ci un miroir grossissant qui en accuse et en souligne les défauts; personne n'a su choisir d'un coup d'œil plus expert et plus malicieux le type bestial en qui s'incarnent, avec une ressemblance grotesque, les mœurs, les caractères, les conditions qu'il veut mettre en scène. En même temps que de petits tableaux piquants, il a fait ainsi une galerie de satires morales où la causticité s'allie à la pénétration.

Grandville joignait à la vive et rapide intuition du ridicule l'exactitude patiente et presque minutieuse du miniaturiste; au goût de la réalité étudiée de près, l'amour de la fantaisie. De là son originalité spéciale. C'était un homme d'imagination et un homme à idées, un amuseur et un raisonneur. Plus tard, il laissa prendre dans son esprit le pas à la théorie; il refroidit sa verve, comme à plaisir, par des inventions laborieuses et bizarres; il élimina en quelque sorte l'observation pour choisir ses sujets en lui-même et les développer comme des abstractions ou des théorèmes. Mais les *Métamorphoses du jour* nous donnent la fleur de son talent. Le fond de gravité un peu triste qu'il cacha toujours sous ses comédies en apparence les plus gaies, n'a pas encore dégénéré en sécheresse et en froideur. Bien que cette galerie satirique ait perdu aujourd'hui quelque chose du charme particulier que lui donnaient les allusions de l'actualité et le courant de la mode, elle garde néanmoins la plus grande partie de cet attrait qui tient au sujet même.

Après la révolution de 1830, la politique arrache brusquement Grandville pendant quelques années à cette veine excellente. Il prend du service chez le *condottiere* Philipon. Il harcèle la monarchie de Juillet de ses piqûres; il multiplie contre elle les charges agressives. Dans la *Chasse à la liberté,* les *Faux dieux de l'Olympe,* la *Salle d'armes,* le *Mât de cocagne,* la *Basse-Cour,* il s'ingénie en

inventions d'une violence raffinée et froidement cruelle. Le sel de ses caricatures s'est bien évaporé depuis un demi-siècle; leur pointe s'est émoussée. Beaucoup d'entre elles nous font l'effet de féroces rébus. A cette distance, nous avons grand'peine à comprendre comment un homme d'un esprit positif et calme au fond, d'un caractère doux, de relations agréables, put être assez entraîné par la passion politique pour soutenir longuement une guerre pareille, sans mesure et sans merci.



PETITES MISÈRES DE LA VIE HUMAINE (GRANDVILLE)

(Garnier frères, éditeurs.)

Les lois de septembre rendirent Grandville au genre qui avait fondé sa réputation. Nous n'avons ni l'intention ni la possibilité, ce qui serait d'ailleurs sans intérêt, de nous arrêter à chacun des ouvrages qu'il produisit avec une infatigable activité durant les douze dernières années de sa vie : il suffit de dire quelques mots des principaux, et surtout de ceux où l'on peut le mieux suivre le filon d'observation ingénieuse et philosophiquement humouristique qui constitue sa personnalité. Les *Cent proverbes* semblaient devoir s'y rattacher parfaitement; la sagesse des nations fournissait aux fantaisies satiriques du bon sens un cadre singulièrement varié. Mais Grandville, il le faut avouer, a pris surtout les proverbes par leurs petits côtés. Au lieu de briser l'os pour en sucer la

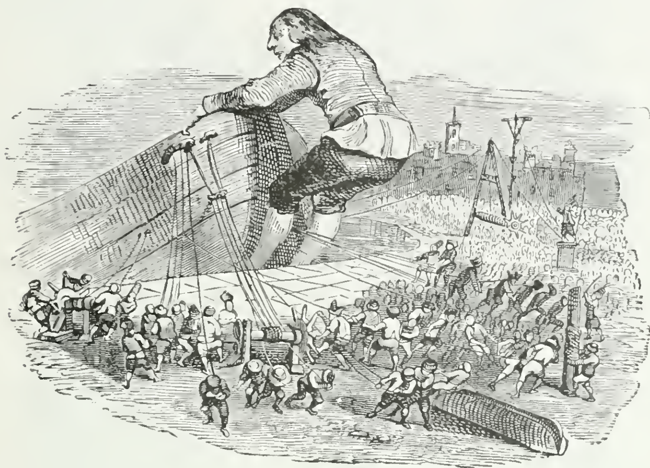
moelle. il s'est généralement tenu à la superficie, plus préoccupé du côté malicieux, épigrammatique, ou même simplement amusant, que du côté philosophique et moral; sa traduction, ingénieuse et fine comme toujours, ne pénètre pas jusqu'à l'âme.

Nous n'aurons point à faire les mêmes réserves à propos des *Petites Misères de la vie humaine*, où son crayon et la plume d'Old-Nick luttent de finesse, d'esprit et de gaieté. La finesse et l'esprit ne sont assurément pas rares dans l'œuvre de Grandville; mais la gaieté s'y rencontre moins fréquemment, et lorsqu'elle se joint, comme ici, à ses qualités ordinaires et caractéristiques : — la netteté dans la profondeur, l'observation incisive, la souplesse et la vérité de l'expression, le mélange de la correction à la hardiesse et du bon sens le plus positif à la fantaisie la plus étrange, — « c'est proprement un charme. » Son imagination inépuisable retrouve sans cesse de nouveaux types et de nouvelles scènes; elle multiplie avec une verve croissante les variations sur un thème d'ailleurs si piquant et si riche. Dans ces milliers de coups d'épingle qui parviennent à vous assassiner plus sûrement qu'un coup de poignard; dans ces *infiniment petits* de la misère humaine, qui finissent par exaspérer l'âme à force d'agacer les nerfs; dans ces gouttes d'eau qui, en tombant l'une après l'autre, sont capables d'user le roc le plus solide ou de faire déborder le vase le plus ample, il y a le sujet d'une comédie triste et gaie, très réaliste et très philosophique à la fois. Grandville l'a écrite avec son crayon, et il sera difficile de la refaire après lui.

L'illustration des livres était un art alors dans tout son épanouissement. Grandville en illustra beaucoup; il en illustra deux surtout qui semblaient faits tout exprès pour fournir le thème le plus riche à son genre de talent : la Bruyère et la Fontaine, sans parler de *Gulliver*. Dans les *Métamorphoses du jour*, il avait employé un procédé analogue à celui du fabuliste, en transposant l'homme dans la bête, en empruntant les traits de la vie animale pour traduire nos vices et nos ridicules. Cependant il n'a pas aussi parfaitement réussi à traduire la Fontaine qu'il semblait naturel de le croire. On sent plus d'une fois l'effort dans ces compositions en partie double où la scène principale, directement tracée sur le premier plan, est répétée, interprétée, complétée dans le fond par une scène accessoire, qui en est comme le prolongement et le commentaire pittoresque. Il y a çà et là bien de l'esprit, du sens comique, des appli-

cations piquantes dans cette galerie qui se déroule parallèlement à celle du fabuliste; mais son dessin est souvent dur et sec, et il lui manque justement les qualités fondamentales de la Fontaine : la naïveté, la grâce familière, la simplicité, tout ce qui fait le charme du bonhomme.

Nous le retrouvons mieux dans les *Animaux peints par eux-mêmes,* où il reprenait directement le filon des *Métamorphoses du jour.* C'est une parodie de la vie humaine, qui cache, sous sa



VOYAGES DE GULLIVER (GRANDVILLE)

(Garnier frères, éditeurs.)

burlesque et folle apparence, une comédie morale et satirique. Ces scènes de la vie publique et privée des animaux, qui ont consacré définitivement un nouveau genre, tant exploité depuis, sont l'un des deux ou trois chefs-d'œuvre de Grandville et en même temps un chef-d'œuvre de l'art. Le commentaire du livre est devenu le livre lui-même, et il a fait passer le texte, bien que signé par Nodier, Balzac, Stahl et Jules Janin, à l'état de commentaire. Mais la plupart de nos lecteurs savent, assez pour qu'il ne soit pas besoin d'y insister davantage, tout ce qu'il y a de finesse, d'*humour,* d'ingéniosité mordante, de comique saisissant, de mise en scène pittoresque et variée, dans cette œuvre légère d'un esprit laborieux et réfléchi, qui sait faire dire au crayon tout ce que pourrait exprimer la plume.

Cette association de la vie humaine à la vie animale, cette répercussion de l'une dans l'autre est décidément le domaine propre de Grandville et son triomphe. Le premier dessin qu'il envoie, en 1835, au *Magasin pittoresque,* dont il allait devenir un collaborateur assidu après la mort de la *Caricature,* représente un *Bal d'insectes :*



VOYAGES DE GULLIVER (GRANDVILLE)

(Garnier frères, éditeurs.)

des phalènes, des charançons, des sauterelles, des cigales, des cicindèles, des céraptères, les uns sveltes, élégants, aristocratiques, les autres empesés, épais et lourdauds, sont emportés dans un galop vertigineux aux sons d'un orchestre où des buprestes jouent du chapeau chinois, des clochettes, des cymbales, etc., avec des instruments dont les fleurs ont fait tous les frais. Mais ce qui est bien autrement significatif à ce point de vue, ce sont les dessins qu'il adressa, quelques années après, au même recueil, pour y

montrer, dans une série de cinq têtes, ou plutôt dans la même tête prise à cinq âges différents, la dégradation progressive faisant descendre l'homme vers la brute, et réciproquement; puis ceux où, en se bornant à incliner par degrés l'angle facial, il transforme la plus belle figure grecque en une tête de poisson. Ces jeux du crayon, ces métamorphoses de la physionomie, avaient de tout temps préoccupé Grandville; il s'était appliqué à en pénétrer les secrets,



VOYAGES DE GULLIVER (GRANDVILLE)

(Garnier frères, éditeurs.)

et c'est certainement à cette étude qu'il doit une grande partie de sa force. Rien de plus curieux encore à cet égard que les huit dessins où il a distribué en autant de figures géométriques : — ronde, carrée, triangulaire, pyramidale, etc., — toutes les formes possibles de la face humaine, en attribuant à chacune d'elles un caractère intellectuel et moral nettement caractérisé.

Ce rêveur mathématique ne se contente pas d'opérer un rapprochement et, pour ainsi dire, une soudure entre l'humanité et le règne animal; il y associe bientôt le règne végétal. Comme il avait marié la bête à l'homme dans les *Métamorphoses* et les *Scènes de la vie privée des animaux,* il a uni la fleur à la femme en une série

de gracieux travestissements, où toutes les métaphores galantes de l'*Almanach des Muses* ont pris un corps. Les *Fleurs animées* ne sont pas le chef-d'œuvre de Grandville, il s'en faut; mais que d'esprit et de souplesse encore! Quelle heureuse et rare alliance



LA MORT ET LE BUCHERON (GRANDVILLE)

(*La Fontaine*. Garnier frères, éditeurs.)

d'une imagination poétique à toutes les finesses de l'allégorie! Il y a là, assurément, beaucoup moins de profondeur satirique, d'observation et de netteté mordante que dans ses *Métamorphoses du jour :* le sujet ne s'y prêtait pas; mais on y trouve une élégance, une coquetterie, un attrait dont il est impossible de n'être pas séduit. Je suis étonné que le costumier du Châtelet ou de la Porte-Saint-Martin, lorsqu'il met en scène une de ces féeries où l'on voit, à la lueur des flammes de Bengale, les Bluets et les Coquelicots

se promener par les champs la houlette à la main, la Tulipe en turban et en costume d'odalisque faire vis-à-vis à l'Œillet en coiffure poudrée, sous les yeux du Lis assis sur son trône, n'ait jamais eu l'idée de calquer les attributs de ses figurantes sur cette aimable et jolie mascarade qui semble faite tout exprès pour l'inspirer.

Ce n'était pas assez encore. Des fleurs Grandville va passer aux



CONSEIL TENU PAR LES RATS (GRANDVILLE)

(*La Fontaine.* Garnier frères, éditeurs.)

étoiles. Il a même eu l'idée de prêter la forme humaine à des notes musicales, et il a composé ainsi une valse, une marche militaire et orientale, une barcarolle, une ronde, un galop de masques, un motet, une marche héroïque, une pastorale, dont les noires, les blanches, les croches et les doubles croches sont des personnages en action, composant dans leur ensemble une comédie ou un tableau en rapport avec le caractère du morceau, et il en est résulté une de ses fantaisies les plus fines et les plus spirituelles. Mais ni les *Étoiles* ni la *Musique à personnages* ne sont, à proprement parler, des caricatures; ce sont les caprices d'une imagination toujours

hantée par le rêve, poursuivant toujours de nouvelles chimères, et qui devait finir par sombrer dans la folie.

Il se pourrait toutefois que les malheurs domestiques de Grandville aient eu plus de part à un tel désastre final que le travail inquiet de son esprit tourmenté, car rien n'est plus lucide, d'ordinaire, que la fantaisie de ce compatriote de Callot. Comme l'auteur



DON QUICHOTTE (GRANDVILLE)

(Mame, éditeur.)

des *Gueux*, Grandville a dans l'esprit et dans le coup de crayon une précision qui va même quelquefois jusqu'à la sécheresse, jusqu'à une certaine raideur géométrique. Il demeure froid, positif et mordant même en ses plus poétiques caprices. Talent laborieux et alambiqué, dessinateur parfois timide, mais savant, si sa verve manque de flamme, elle ne manque jamais d'idée, et à la sagacité de son observation, à la finesse de ses intentions satiriques, il joint une puissance d'expression singulière.

Gavarni ne mourut pas fou comme Grandville, mais il mourut désenchanté, découragé et misanthrope. L'hypocondrie semble être la fin naturelle de ces grands amuseurs. Faut-il ranger Gavarni



JEUNE PIÉMONTAIS ET SON THÉATRE AMBULANT (GAVARNI)

parmi les caricaturistes? Il le fut certainement quelquefois, ou plutôt quelque temps. Mais, dans l'ensemble de son œuvre, il est plutôt un peintre de mœurs légères, un observateur incisif, cruellement sarcastique, impitoyablement railleur, des joyeuses misères de la vie parisienne; un moraliste gaiement amer, ou amèrement

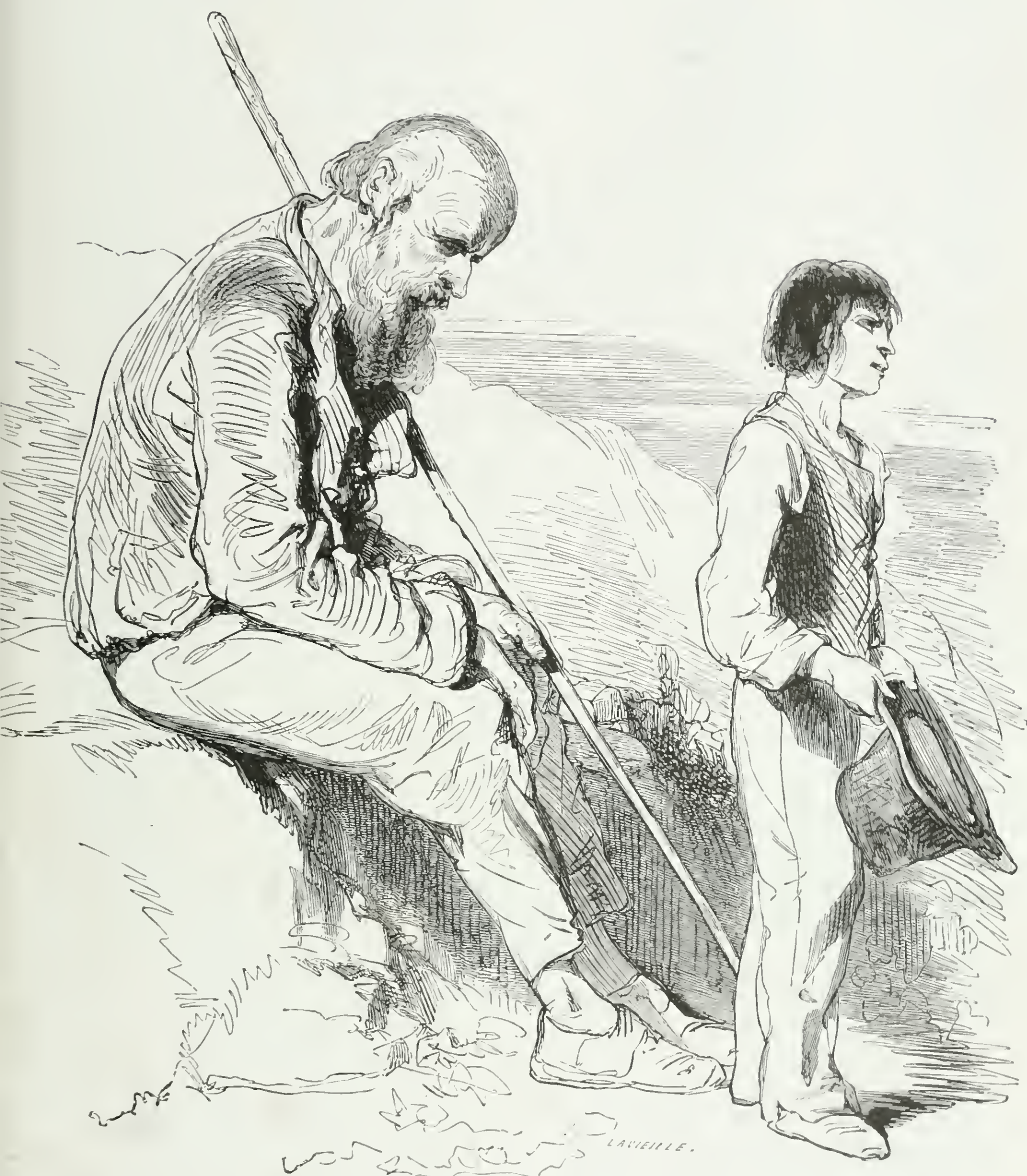
gai, qui nous fait rire à nos propres dépens et qui, nourri dans le sérail et en connaissant les détours, nous promène à travers tous



UNE MÈRE FOLLE (GAVARNI)

les ridicules, tous les vices et toutes les roueries d'une civilisation faisandée, dont il s'amuse et qu'il méprise. Il n'est pas précisément le peintre de la nature humaine, ou du moins sa nature humaine est celle des grandes villes, celle de Paris, des barrières, des bou-

levards. Son ample comédie a bien des scènes frivoles, et il peut paraître plus d'une fois le complice de la corruption élégante dont



LE BÉLISAIRE DE LA GRANDE ARMÉE (GAVARNI)

il trace la peinture. Néanmoins, en son beau temps, sa muse, alerte, dégagée et hardie comme un débardeur de l'Opéra, plus légère encore qu'effrontée, dégage un tel rayonnement de jeunesse

et de vie, que le moraliste le plus austère, tout en fronçant le sourcil, ne peut s'empêcher de sourire.

Parmi les peintres des mœurs contemporaines, et spécialement de la vie parisienne, Gavarni est le plus spirituel, le plus fin, le plus vrai. Il est l'ironie légère, l'observation rapide, la clarté mordante, si je puis ainsi dire, la verve alerte et toujours en éveil. Naturel et raffiné à la fois, il porte dans sa désinvolture la plus incroyable justesse de gestes, d'attitude, d'expression, et cache une science profonde sous les apparences d'une improvisation continue. Qui n'a feuilleté cent fois cette vivante galerie où la fantaisie donne des ailes au réalisme; ces amusantes épigrammes qui pétillent comme la mousse du vin de Champagne; ces comédies qu'achève une légende acérée, où la plume rivalise de vivacité avec le crayon; ce kaléidoscope si amusant, si varié, si fécond, avec ses milliers de figures jetées de verve, esquissées (ce semble) en un tour de main, sveltes, hardiment campées, sincères comme des photographies, personnelles comme des œuvres d'art?

Nous ne décrirons point en détail cet œuvre multiple, où se joue un talent qui reste toujours, en ses métamorphoses, essentiellement vrai, vivant, actuel, parisien jusqu'au bout des ongles et jusqu'à la moelle des os. L'art exquis du costume, du geste, de l'attitude, y sait donner une physionomie et un langage à chaque détail du vêtement, trouver et rendre les nuances les plus subtiles, les riens qui différencient une même expression ou un même mouvement dans deux natures diverses. Pas de poésie, mais une rare élégance; nul sentiment, mais une grâce féline qui ne s'alourdit jamais et un pétillement qui ne s'éteint pas.

Il suffira de dire que le talent de Gavarni a traversé plusieurs phases distinctes. Au début, le peintre de mœurs s'arrête à l'épiderme; il ne dépasse pas l'observation superficielle et toute en dehors, pour ainsi dire, de la jeunesse des écoles, des coulisses, des cabinets particuliers, des bals masqués et des boulevards. C'est la période des *Actrices*, des *Lorettes*, des *Fashionables*, des *Débardeurs*, des *Souvenirs du bal Chicard*, des *Balivernes parisiennes*. Puis il fait un pas de plus, et, sans sortir tout à fait du demimonde, il ne s'y enferme plus tout entier et pénètre dans l'étude de la vie intime. C'est la période des *Enfants* et des *Parents terribles*, de la *Politique des femmes*, des *Nuances du sentiment*, des *Traductions en langue vulgaire*, des *Impressions de ménage*; des *Petits*


Gavarni
— Les Mystiques ! les stylistes, les coloristes.... des bêtises.
Moi, la Nature .... et v'là tout.

malheurs du bonheur, etc. Sur la fin, Gavarni retourne le monde frivole dont il s'était constitué le Balzac et le la Bruyère. Il prend plaisir à nous montrer le revers de la médaille : les *Lorettes vieillies* et les *Invalides du sentiment*, comme pour tirer à sa façon la mora-



FINI DE RIRE (GAVARNI)

lité de la comédie. Sa raillerie se fait de plus en plus âpre, et ces fanges dorées, ces travers, ces vices qu'il avait longtemps remués en riant, lui portent au cerveau, comme les émanations délétères qu'exhalent les cloaques parisiens. C'est alors qu'il donne ce qu'on pourrait appeler le dernier mot de ses *Manières de voir et façons de*

penser, en publiant les *Propos de Thomas Vireloque,* dont le succès fut loin d'égaler celui des séries précédentes. Les connaisseurs apprécièrent cette galerie nouvelle où, avec moins de variété et d'agrément, on trouvait plus de profondeur et de force; mais la



CROQUIS A LA PLUME (GAVARNI)

foule tourna le dos à l'amuseur ingénieux qui se transformait en moraliste lugubre.

La plupart des chefs-d'œuvre de Gavarni, comme ceux de Daumier, de Traviès, de Philipon, de Grandville, datent de Louis-Philippe. Il ne mourut qu'en 1866, à l'âge de soixante-cinq ans, et il semble que les mœurs du second empire étaient faites justement pour solliciter et pour inspirer son crayon, sans qu'il eût à souffrir, comme Daumier, du silence auquel était condamnée la satire politique. Mais il était vieilli, alourdi, assombri, éteint.

Faut-il adjoindre aux caricaturistes du gouvernement de Juillet le peintre Auguste Biard? A côté des charges agressives et meurtrières du crayon, les charges purement bouffonnes, absolument dépourvues de toute intention satirique et même épigrammatique,



QUATRE HEURES AU SALON (BIARD)

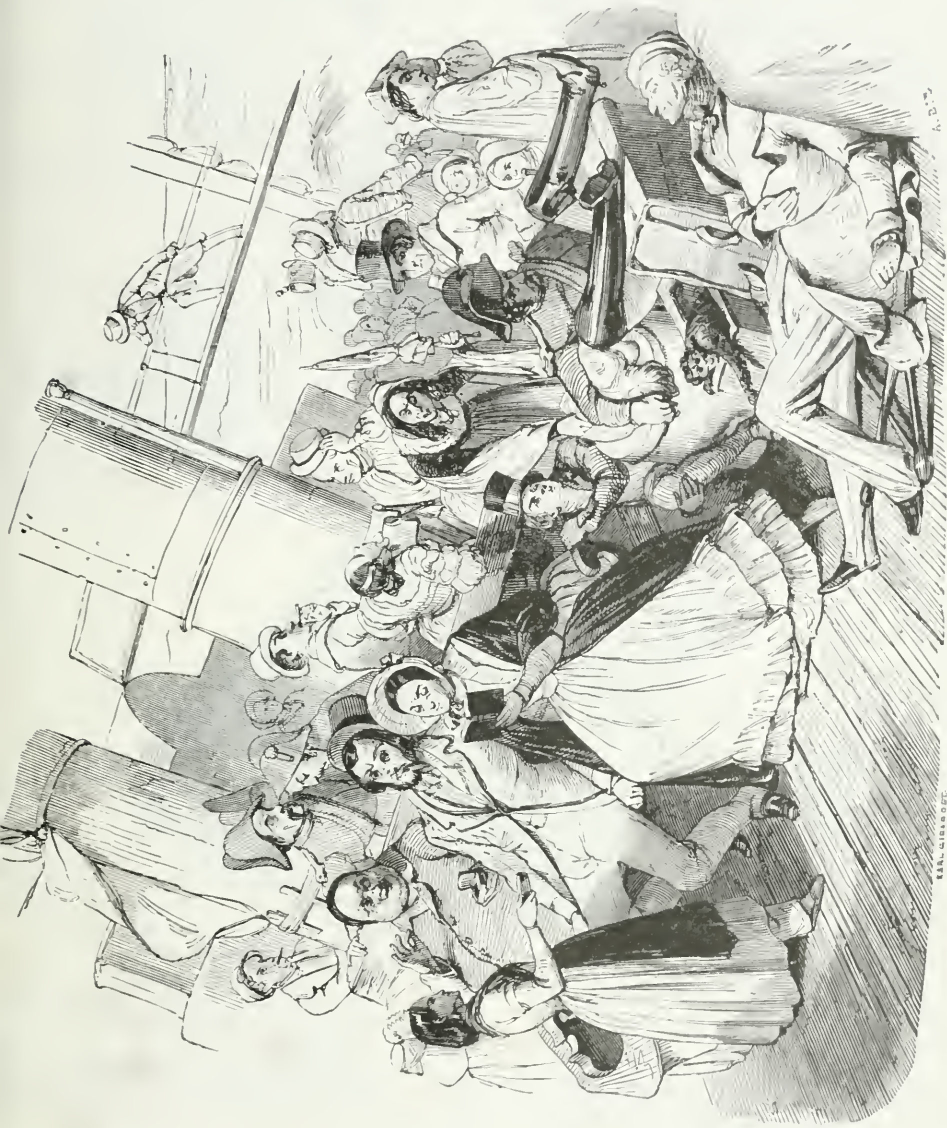
dues au pinceau de Biard sont tout à fait inoffensives. Il fut le Paul de Kock de la peinture, en se bornant toutefois aux scènes exhilarantes, sans essayer jamais d'être, même dans le sens le plus humble du mot, un peintre de mœurs. Les tableaux où il représentait les mœurs, les sites et les types des pays lointains, toujours insuffisants au point de vue artistique, — car Biard était

un coloriste terne et lourd, opaque et monotone, — mais documents pittoresques souvent fort curieux, étaient relégués dans l'ombre, aux yeux de la foule, par des toiles comme le *Bon gendarme,* la *Garde nationale de campagne,* les *Honneurs partagés, Quatre heures au Salon* (On ferme!). On oubliait le peintre sérieux, on oubliait même le peintre, pour ne voir que le farceur. Dès qu'une de ses toiles était signalée, on y courait; il fallait percer lentement et laborieusement un triple cercle de curieux pour arriver jusqu'au *Bal à bord,* au *Mal de mer,* au *Baptême sous la ligne,* que la lithographie et la gravure vulgarisaient à l'envi. Peintre médiocre, dessinateur assez gauche, observateur trivial, artiste d'un goût douteux, gâtant par de lourdes exagérations quelques traits d'observation plaisante, Biard avait du moins pour lui une verve facile et une bonne humeur communicative, sans parler d'un riche trésor de souvenirs recueillis dans les quatre parties du monde. Il savait vivement enlever un croquis, qu'il prenait pour un tableau. Son penchant à la charge s'était appesanti avec l'âge, et il l'accusait de plus en plus pour retenir la faveur publique, qu'il voyait lui échapper. A mesure qu'elle se prolongeait, la gaieté de ce forçat du genre revêtait un air lugubre. Il allait, il allait, rêvant de faire rire l'employé aux pompes funèbres, nourrissant la noble chimère d'arracher un clignement d'œil malin au sergent de ville de service, se battant les flancs et suant sang et eau pour paraître *drôle,* comme ces messieurs flegmatiques qui ont adopté la spécialité d'être amusants dans le monde. Il fallait qu'il fût drôle : c'était sa profession. Il traînait ce boulet partout après lui, pauvre galérien de la gaudriole, condamné à perpétuité; Juif errant du gros rire, dont l'hilarité convulsive était pleine de mélancolie.

Et quand on rencontrait un de ses tableaux de voyage ou d'histoire entre deux de ses charges, il semblait qu'on eût affaire à l'auteur de *Mon voisin Raymond* voulant rivaliser avec Chateaubriand. Amuseur d'abord de la bonne compagnie, Biard était tombé ensuite au rang de loustic des commis en nouveautés. Puis, sans transition apparente, sans changement bien sensible dans sa manière de peindre, il s'était enfoncé dans l'indifférence et l'oubli du public. Au Salon, que ses derniers ouvrages fussent relégués dans les hauteurs ou accrochés sur la cimaise, la foule passait sans même les apercevoir.

Très florissante sous le gouvernement de Juillet et la seconde

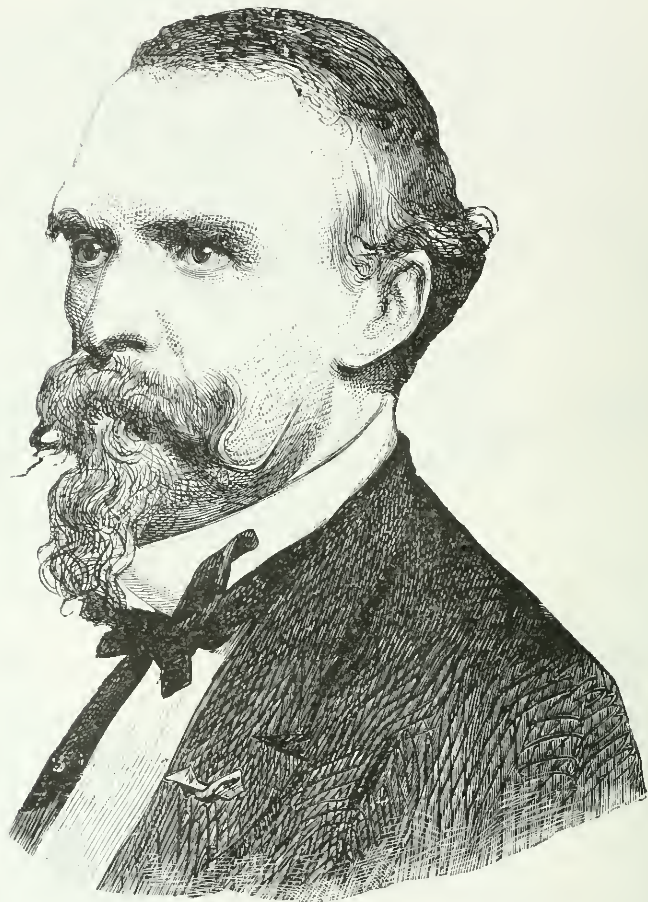
république, la caricature a subi une éclipse sous le second empire. Sur le terrain politique, elle était complètement entravée; sur le terrain moral même, elle n'avait pas sa complète liberté d'allures,



LA TRAVERSÉE DU HAVRE A HONFLEUR (BIARD)

et n'a ni suscité un homme, ni créé un type. Le Daumier de cette époque, nous l'avons dit, n'était plus qu'un Daumier en décadence, non seulement épuisé par une incessante production de plus de trente ans, mais jeté en dehors de sa voie et privé de tout ce qui

avait fait sa force. On peut dire que, sous le second empire, le seul caricaturiste dont il importe de retenir le nom et qui ait une personnalité bien à lui, c'est Cham. Encore Cham, né en 1819 et mort en 1879, avait-il déjà conquis toute sa réputation en 1848 et a-t-il



CHAM

prolongé jusqu'à son dernier moment, sous la troisième république, son étourdissante chronique des faits, gestes et types contemporains.

Cham s'appelait réellement Amédée de Noë. Fils de Noë, et probablement son second fils, il trouva tout naturel de se surnommer Cham. Ainsi son nom même est une charge. Remarquons en passant le goût des caricaturistes pour les pseudonymes : Grandville



A MARÉE BASSE

« Il n'est venu personne cette année !
— Aussi, tu le vois, la mer se retire ! Elle a son amour-propre. »



LE PRÉSIDENT. — L'exécution aura lieu dans l'intérieur de la prison.
L'ACCUSÉ. — Au grand air, je vous prie, mon président; c'est pour moi une question de santé.



Ayant la chance de tomber sur un congrès.



Le pompier du 15 mai 1848.

était né Gérard, et Gavarni Chevalier. Bertall, qui fut le collaborateur de Gavarni dans le *Diable à Paris*, et qui, au milieu d'une multitude d'illustrations et de charges semées d'une main trop prodigue, a laissé du moins, dans la *Comédie de notre temps* et la *Vie hors de chez soi*. une étude humoristique en partie double, par la plume et par le crayon, des mœurs. des coutumes, des travers, des vices. des ridicules, des manières et des manies de la nature humaine en général, et de la nature parisienne en particulier, poursuivie pendant trois gros volumes avec autant de finesse et de *brio* que d'exactitude, — Bertall s'appelait Albert d'Arnoux; de même encore que Nadar, longtemps caricaturiste, est Tournachon sur les registres de l'état civil, et qu'André Gill, retranché du nombre des vivants par une folie incurable, est Gosset de Guinnes.

Cham tenait de sa mère anglaise un flegme tout britannique; mais il était du Midi par son père, et c'est une verve d'une exubérance méridionale qui domine dans ses myriades de dessins. Personne n'a saisi au vol l'actualité d'une main plus leste et plus alerte; personne n'a frondé les ridicules du jour avec une malice plus exempte de fiel. La plume qui écrit ses légendes a peut-être plus d'esprit encore que celle qui trace ses croquis désopilants. Cham se répète un peu; il ne sort guère des types qu'il a adoptés : qui n'a rencontré des centaines de fois dans son œuvre ce collégien lourdaud, ce cocher narquois. ce gavroche au nez retroussé et à la bouche fendue jusqu'aux oreilles, cette *nouvelle couche* à la chevelure hirsute et à la barbe sale, et le député, et le chiffonnier, et le concierge, et le bourgeois, et le chasseur, et l'épicier, et le villageois, et le fantassin Pitou, et tant d'autres figures de connaissance dont il avait, pour ainsi dire, créé une fois pour toutes le masque comique? Pourtant rien n'est moins monotone que cette galerie pour rire, où la belle humeur est réveillée à chaque pas de la façon la plus naturelle et la plus imprévue en même temps. S'il n'a ni l'élégance de Gavarni ni la vigueur de Daumier, Cham n'en a pas non plus l'amertume et l'âpreté; il l'emporte sur eux par la vivacité de l'allure, la légèreté de la saillie, la persistance de la gaieté. La note dominante de Cham, c'est, en effet, la gaieté, une gaieté jaillissante, d'une drôlerie absolument irrésistible et qui garde une certaine bonhomie, même dans ses imaginations les plus extravagantes. On sent qu'il s'amuse pour son propre compte.

Daumier mort, Cham tenait incontestablement la première place



EN VACANCES

« Mon ami, je suis venu pour connaître vos besoins.
— Je crois que j'aurais besoin d'une purge. »



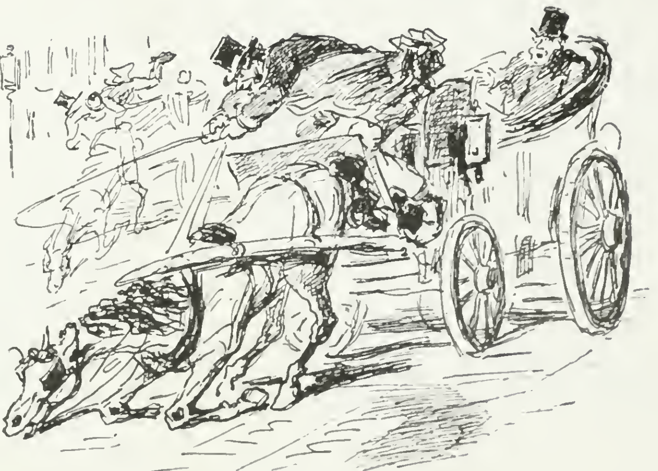
EXPOSITION HIPPIQUE

« Qu'est-ce que vous désirez, sapeur?
— Je voudrais voir un cheval barbe. »



A L'EXPOSITION

« Le Japonais te demande s'il a une médaille. Dis-lui vite que oui. »



Le pavage municipal offrant un dédommagement aux chevaux non couronnés par l'exposition hippique.

dans un genre dont il avait fait la revue amusante et satirique de tous les événements, de toutes les opinions courantes, de toutes les excentricités et les folies du jour. Depuis quarante ans, avec une prodigalité inépuisable, il semait partout ces croquis d'un trait toujours si juste et parfois si fin sous la *charge* qui met en relief les côtés caractéristiques d'une physionomie. Dans une silhouette individuelle il savait enfermer un type général. C'est un document historique en son genre, que la fourmillante galerie où il a accumulé par milliers les *démoc-socs* de 1848 et les alcooliques de 1871, les politiqueurs de barrière et les libres penseurs d'estaminet; car, bien qu'il ait collaboré presque toujours à des feuilles d'opinions *avancées*, Cham ne s'est jamais mis au service de leurs passions ni de leurs haines, et sa verve railleuse combattait pour la cause du bon sens. C'est lui qui, mieux que les grands politiques de la rue de Poitiers, a décrié les rêveries communistes et phalanstériennes en les bafouant. Daumier lui-même n'avait-il pas fourni la preuve, avec ses séries des *Divorceuses* et des *Femmes socialistes*, que, si la caricature peut prêter un appui redoutable aux passions mauvaises, elle n'est pas moins puissante lorsqu'elle met l'arme du ridicule, bien émoussée aujourd'hui, mais acérée encore, entre les mains du sens commun!

FIN

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES GRAVURES

(L'ordre alphabétique est gardé pour les noms des artistes.)

13909. — Tours, impr. Mame.

University of British Columbia Library

DUE DATE

FORM 310

FINE ARTS
LIBRARY